

AMBROSIO DEL PLANO (H. 1612-1672). PINTOR Y DORADOR DE SU ALTEZA JUAN JOSÉ DE AUSTRIA: APROXIMACIÓN A SU VIDA Y OBRA

AMBROSIO DEL PLANO (CA. 1612-1672). PAINTER AND GILDER OF HIS HIGHNESS JUAN JOSÉ DE AUSTRIA: APPROACH TO HIS LIFE AND WORK

Álvaro Vicente Romeo¹

Universidad de Zaragoza

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

avguiu@gmail.com

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO / HOW TO QUOTE THIS ARTICLE:

Vicente Romeo, A. (2023). Ambrosio del Plano (h. 1612-1672).

Pintor y dorador de su alteza Juan José de Austria: aproximación a su vida y obra.

Imafronte, 30, pp. 102-118.

RESUMEN

Miembro de una destacada dinastía de pintores, Ambrosio del Plano desarrolló su actividad artística en Zaragoza durante las décadas centrales del siglo XVII. Fue un pintor y dorador considerado e instruido, pues su destreza y capacidad propiciaron que al final de su trayectoria fuese llamado a trabajar para don Juan José de Austria, virrey de Aragón. En el presente estudio se realiza un análisis sobre su vida y su familia, además de trazar una aproximación a su obra y su actividad profesional. Asimismo, se muestran las relaciones personales que mantuvo con celebrados pintores como Jusepe Martínez, Francisco Ximénez Maza u otros artífices como el escultor Francisco Franco.

Palabras clave: Ambrosio del Plano/ Pintura/ siglo XVII/ Zaragoza/ pintor/ dorado dorador/ Jusepe Martínez/ Francisco Ximénez Maza/ escultor/ Francisco Franco.

ABSTRACT

Member of an important dynasty of painters, Ambrosio del Plano developed his artistic activity in Zaragoza in the central decades of the 17th century. He was a considered and educated painter and gilder, as his skill and ability meant that at the end of his life he was required to work in the service of Don Juan José de Austria, Viceroy of Aragon. The present study analyses his life and family, as well as provides an overview of his oeuvre. It also shows the personal relationships he had with famous painters such as Jusepe Martínez, Francisco Ximénez Maza and other artists such as the sculptor Francisco Franco.

Keywords: Ambrosio del Plano/ painting/ 17th century/ Zaragoza/ painter/ gilding/ Jusepe Martínez/ Francisco Ximénez Maza/ sculptor/ Francisco Franco.

¹ Doctorando en Historia del Arte en la Universidad de Zaragoza. Realiza su tesis doctoral sobre pintura y pintores en Aragón en el siglo XVII y las relaciones artísticas de este territorio con el extranjero.

El pintor y dorador Ambrosio del Plano fue miembro de una extensa dinastía de pintores cuyas primeras noticias datan de la década de 1630. Sin embargo, el integrante de la familia más conocido es su hijo, Francisco del Plano (1655/1659-1739), figura a la que el profesor Arturo Ansón Navarro dedicó una primera biografía en la *Gran Enciclopedia Aragonesa* (Ansón Navarro, 1981: 2704). Los siguientes estudios que aportan novedades sobre esta saga de artífices fueron realizados por Ismael Gutiérrez Pastor, analizando, por un lado, la actividad Francisco del Plano en tierras riojanas y publicando, por otro, los documentos relativos a ese periodo (Gutiérrez Pastor, 1985: 355 y Gutiérrez Pastor, 1988: 347-375). De todos ellos partiremos para centrarnos aquí en la vida y obra artística de Ambrosio del Plano, padre de Francisco del Plano.

1. UNA FAMILIA CONSAGRADA AL ARTE DE LA PINTURA

El primer pintor de la saga del que poseemos numerosas noticias es Juan García de la Cueva. Su nombre plantea algunos problemas pues la existencia de otros artistas homónimos dificulta su identificación². Los datos más tempranos localizados datan de 1632, cuando estaba casado con María Garcés. En ese momento el artista residía en Madrid, donde, según indica un documento, se encontraba temporalmente³, aunque para 1634 ya había regresado a Zaragoza⁴. Una de sus obras más conocidas es la policromía del túmulo que se erigió en la capital aragonesa para las honras fúnebres de la emperatriz María de Austria fallecida en 1646, que llevó a cabo junto a otros artífices⁵.

La celebridad de García de la Cueva seguramente estimuló a pintores a aproximarse a su taller para asociarse laboralmente, o a otros jóvenes acceder como aprendices, o incluso para emparentarse con él. Este fue el caso del padre de Ambrosio del Plano, Pedro —que también era pintor—, quien seguramente acordó el matrimonio de su hijo con Pabla Antonia, hija del artífice.

Ambrosio del Plano nació en torno a 1612 en la localidad zaragozana de Magallón⁶. Dos décadas después, en 1632, ya se había trasladado a Zaragoza pues el 18 de abril de ese año actuó como testigo cuando el pintor flamenco Daniel Martínez designó como su procurador a su hijo Jusepe Martínez⁷. El oficio de los tres, unido a la presencia de Plano en un acto tan personal, parece indicar que mantenían una estrecha relación. Aunque solo es una hipótesis, es posible que Ambrosio del Plano enriqueciese su formación o fuese miembro del taller del pintor flamenco o de su hijo, ubicados en la calle de Santa Catalina, en la parroquia de San Miguel de los Navarros⁸. La relación se mantuvo en el tiempo pues en 1665, el pintor vuelve a actuar como testigo cuando Ana Francisca Iennequi nombró como su procurador a su marido Jusepe Martínez⁹.

Entre 1632 y 1646 no hemos conseguido hallar información sobre nuestro artífice. No obstante, parte de esta laguna de catorce años podemos colmatarla con un trabajo que ejerció, *a priori*, ajeno a la actividad artística. Merced a un memorial que el hijo de nuestro pintor Francisco del Plano “hijodealgo, natural del Reyno de Aragón”, elevó al Consejo de Aragón, sabemos que se enroló en el ejército de Flandes durante once años continuos¹⁰. Con esta solicitud, el hijo de Ambrosio inició las diligencias para solicitar una plaza vacante en las cuatro varas de alguacil en la ciudad de Zaragoza. Los méritos que acreditaba para obtener tal reconocimiento social eran el servicio militar al monarca que había prestado su padre —demostrándolo con documentación—

2 Esta aclaración ya fue señalada por la historiografía (Bruñen, Calvo, Senac, 1987: 257, nota 123).

3 Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza, (en adelante, AHPNZ), Pedro Sánchez del Castellar, 1628, ff. 1330 v.-1331 (Zaragoza, 8 de julio de 1628). Su regesta en León Pacheco (2006: doc. 6-7643(8444)).

4 AHPNZ, Diego Francisco Moles, 1634, ff. 1062-1064 (Zaragoza, 31 de julio 1634). Su regesta en Jodrá Arilla (2006: doc. 8-333(347)).

5 La compañía en la que se incluía García de la Cueva estaba dirigida por Pedro Altarriba y sus miembros eran los “pintores y domiciliados en Zaragoza”, Juan de Medina, Juan de Alcoren —¿Juan de Orcoyen?— Bartolomé Roberto Catamin, Luis de Espinosa, Diego Escobar y Pascual M. Lobatu (Allo Manero, 1993: 542).

6 Cfr. apéndice documental, documento 1. Según se expresa en su matrimonio recogido en Archivo Diocesano de Zaragoza, (en adelante, ADZ), Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo II de matrimonios (1642-1666), p. 763 (Zaragoza, 20 de abril de 1646).

7 AHPNZ, Diego Jerónimo Montaner, 1632, ff. 911-115 (Zaragoza, 10 de abril de 1632). Documento publicado en González Hernández (1981: 144-145, doc. 29).

8 En 1632 el taller de Jusepe Martínez debía encontrarse a pleno rendimiento. En ese momento estaba aprendiendo el oficio el joven jacetano Diego González Blázquez, así que no sería extraño imaginar el taller del maestro zaragozano con estos jóvenes llegados de otras localidades aragonesas a la capital en busca de formación y su consiguiente éxito posterior como pintores. El documento de *firma famuli* publicado en González Hernández (1981: 139, doc. 20).

9 AHPNZ, Ildelfonso Moles, 1665, ff. 419-421 (Zaragoza, 7-IV-1665). Su regesta en González Hernández (1981: 205-206, doc. 119).

10 Archivo de la Corona de Aragón, Consejo de Aragón, Legajos, 0035, nº 181.

y su presencia en las Cortes de Aragón de 1678 como parte del brazo de caballeros e hidalgos¹¹. Debido a la edad que Ambrosio del Plano debía tener en 1632 –unos 20 años– y por ser el único periodo prolongado de su vida en el que no hemos logrado localizar documentación sobre él, consideramos que su estancia en Flandes pudo desarrollarse en esta época, antes de desposarse con la mencionada Pabla Antonia, hija de Juan García de la Cueva.

Desconocemos donde se alistó el pintor, pero no debió ser en Zaragoza¹². Igualmente, ignoramos si su cometido allí estuvo relacionado con trabajos artísticos o fue meramente militar. Las ocupaciones que en ese contexto podía desempeñar un artífice era la realización de banderas y estandartes, entre otros elementos, aunque también se le podían requerir vistas panorámicas con fines estratégicos¹³. Otros artistas como Felipe Diricksen, Juan de Toledo o Pedro Espinosa de los Monteros se enrolaron en el ejército y ejercieron el arte de la pintura (Vizcaíno Villanueva, 2005: 359; Agüera Ros, 1994; 267).

Para cuando Ambrosio del Plano se casó con Pabla Antonia ya habría completado su formación pues contaba con 34 años. El 20 de abril de 1646 se unieron en la iglesia zaragozana de San Miguel de los Navarros¹⁴. El registro parroquial revela que Plano era natural de Magallón (Zaragoza) y que la contrayente había nacido en la capital aragonesa. De mayor trascendencia resultan los datos procedentes de sus capitulaciones matrimoniales, suscritas ante notario tres días después¹⁵. Pabla era mucho más joven que Ambrosio pues, al parecer, contaba con 11 años¹⁶. La llamativa diferencia de edad entre los recién casados, probablemente, llevó a incluir una cláusula que les obligaba a habitar durante dos años en la misma casa que los padres de ella, algo relativamente frecuente en la época¹⁷. No podemos descartar que este enlace supusiese para Ambrosio del Plano un acuerdo *de facto* para colaborar en el taller de Juan García de la Cueva, ubicado en las inmediaciones del Hospital de Nuestra Señora de Gracia, en el Coso zaragozano.

Merced a la referida capitulación matrimonial sabemos que Ambrosio era hijo del pintor Pedro del Plano, domiciliado en Magallón. Por otro lado, el documento descubre que la madre de Pabla y segunda esposa de Juan García de la Cueva era María Benero, que falleció en 1648¹⁸. Los padres, que acompañaron a sus hijos en el matrimonio, aportaron, por lado de los Plano, 4000 sueldos jaqueses, y por el de los García de la Cueva, 8000. Además, el padre de la contrayente prometió a Ambrosio del Plano en dicha capitulación 100 libras, que abonará en 1650¹⁹. 1655²⁰ y 1657²¹. Tras el enlace, la pareja se instaló en casa de Juan García de la Cueva, en la parroquia de San Miguel de los Navarros. En este enclave de la ciudad, donde residieron toda su vida, se encontraban avecindados gran número de pintores además de García de la Cueva, como los Martínez, el sevillano Diego Escobar (Vicente Romeo, 2021) o el retratista Vicente Tió (Vicente Romeo, 2022a).

El primer vástago del matrimonio fue Pedro Félix Antonio, bautizado el 14 de enero de 1654 en la referida parroquia. Los padrinos fueron Miguel González y Polonia Casiano²². Unos

11 En 1677-1678 las Cortes del Reino de Aragón reconocieron y otorgaron derecho a los pintores a disfrutar de ciertos honores y privilegios como poder participar en las Cortes del Reino, formando parte del brazo de infanzones y caballeros, lo cual, les posibilitaba ocupar cargos políticos (Ansón Navarro, 1985: 489 y Manrique Ara, 1998).

12 El reclutamiento se realizaba principalmente en las grandes ciudades, pero no ha quedado reflejo documental de ninguna llamada a filas en la capital aragonesa que encaje con esas fechas (Salas Auséns, 1998: 72-73).

13 Los quehaceres citados podían ser realizados también por los pintores de las reales caballerizas, aunque las panorámicas del campo de batalla solían ser encargadas a un pintor en particular que acompañaba a las comitivas (Parker, 2015: 131; Vizcaíno Villanueva, 2005: 345 y ss.).

14 Cfr. apéndice documental, documento 1. ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo II de matrimonios (1642-1666), p. 763 (Zaragoza, 20 de abril de 1646).

15 AHPNZ, Ildefonso Moles, 1646, ff. 347 v.-349 v (Zaragoza, 20 de mayo de 1646). Su regesta en Gil Mendizábal (1984: doc. 5934).

16 Así se desprende de su partida de defunción, que analizaremos al final de este estudio.

17 La misma cláusula debió respetar el pintor Jusepe Martínez al desposarse con la hija del platero Claudio Iennequi, aunque, en este caso, debía residir con sus suegros durante cuatro años. Ambas debieron estar motivadas por la juventud de las prometidas (González Hernández, 1981: 26).

18 Su partida de defunción revela que el padre de Ambrosio del Plano, Pedro, era pintor también y que mantenía alguna relación personal con Juan García de la Cueva, pues fueron ejecutores testamentarios de la difunta. El registro del óbito atestigua que ambos residían en la misma calle, en el Coso. María Benero fue sepultada en la Iglesia de San Miguel de los Navarros. ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros. Tomo V de difuntos, p. 135 (Zaragoza, 29 de julio de 1648).

19 AHPNZ, Ildefonso Moles, 1650, ff. 1776 v.-1777 (Zaragoza, 5 de noviembre de 1650).

20 AHPNZ, Ildefonso Moles, 1655, ff. 1035 v.-1036 y 1139-1140 v. (Zaragoza, 18 de octubre de 1655 y 9 de noviembre de 1655). Regestas en Calvo Comín (1984: docs. 369 y 413).

21 AHPNZ, Juan Francisco Sánchez del Castellar, 1657, ff. 121 v.-122 (Zaragoza, 15 de enero de 1657). Su regesta en Calvo Comín (1984: doc. 952).

22 Cfr. Anexo documental, documento 2, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo IV de bautismos (1642-1666), p. 166 (Zaragoza, 14 de enero de 1654).

años después tuvieron a su segunda hija, Teresa Felipa Josefa, que llegó al mundo poco antes del 28 de junio de 1657, cuando recibió las aguas bautismales en el mismo templo²³. Los padrinos de la neonata fueron el pintor Francisco Ximénez Maza y su esposa Isabel María Maicas. Ambrosio del Plano y el pintor de Tarazona mantenían relación profesional ya que Ximénez Maza ostentó el cargo de mayordomo de la cofradía de San Lucas de Zaragoza, que congregaba a pintores y doradores, en 1655, año en el que Ambrosio del Plano era miembro activo de la misma²⁴.

El siguiente hijo del matrimonio, fue el pintor Francisco del Plano. Como avanzábamos se trata del miembro más célebre de la familia pues su meteórica carrera artística lo llevó a trabajar en lugares como Teruel, Alcañiz (Teruel), Zaragoza, Daroca y Cetina (Zaragoza) o Calahorra (La Rioja)²⁵ realizando obras de pintura figurativa y decorativa tanto en lienzo como en muro, aunque también trabajó como dorador en su primera etapa. Hasta la actualidad se desconocía dónde había nacido, pues a pesar de que Ceán Bermúdez alegó que fue en la ciudad de Daroca, no ha sido demostrado. El profesor Ismael Gutiérrez Pastor, en su estudio sobre la actividad de este artífice en La Rioja, aporta interesantes datos procedentes de archivo que hacían perfectamente plausible que el pintor hubiera llegado al mundo en 1658 en Visiedo (Teruel). Por lo tanto, si se conocía el año aproximado de su nacimiento era debido a que se dedujo de su partida de defunción, el 15 de septiembre de 1739, que decía que el finado contaba 80 años (De la Sala Valdés, 1933: 113-115).

A tenor de la documentación hallada, podemos confirmar que Francisco del Plano nació en Zaragoza. Sin embargo, no estamos en condiciones de asegurar la fecha concreta. Esto se debe a que Ambrosio del Plano y Pabla García de la Cueva tuvieron dos hijos a los que dieron el mismo nombre y que nacieron con pocos años de diferencia. El mayor fue bautizado en la iglesia parroquial de San Miguel de los Navarros el 6 de octubre de 1655 con el nombre de Francisco Bruno Manuel²⁶. Cuatro años después, el 12 de octubre de 1659, fue cristianado en el mismo templo Francisco Vicente Antonio²⁷. A pesar de que hemos revisado numerosos documentos posteriores relativos a Francisco del Plano en busca de alguna mención en la que figure con más de un nombre, no la hemos localizado. Tampoco ha sido posible hallar la muerte temprana de ninguno de ellos. Por lo tanto, teniendo en cuenta que el pintor Francisco del Plano se casó el 30 de junio de 1678 con Antonia Canfranc y Peralta²⁸, en cualquiera de los casos, el contrayente contaría en ese momento con 23 o 19 años; edades idóneas para contraer matrimonio. Sin embargo, aunque forma parte de lo conjetural, creemos que el conocido pintor fue el primero que hemos referido, pues a esas alturas de su vida ya habría completado su formación. Sea quien fuere, este artífice tuvo al menos dos vástagos que se dedicaron al arte de la pintura llamados Felipe y Antonio, además de otro, Ambrosio, que fue estucador. Todos ellos continuaron la estirpe y la actividad artística familiar hasta bien entrado el siglo XVIII (Gutiérrez Pastor, 1985: 335)²⁹.

Josepe Manuel Ambrosio, el quinto vástago de Ambrosio del Plano y Pabla García de la Cueva, vino al mundo igualmente en la parroquia de San Miguel de los Navarros el 3 de marzo

23 Cfr. Anexo documental, documento 4. ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo IV de bautismos, p. 198 (Zaragoza, 28 de junio 1657).

24 Tal y como atestigua un documento de la cofradía de San Lucas. En ese año Francisco Ximénez Maza compartió la mayordomía con el pintor navarro Andrés Urzanqui. AHPNZ, Juan Forcada, 1656, ff. 197 v.-201 (Zaragoza, 27 de junio de 1655). Documento citado en Ansón Navarro (1985: 65).

25 En Alcañiz llevó a cabo las pinturas de las pechinas y cúpula de la capilla de la Soledad de la Ex-colegiata de Santa María la Mayor (Thomson Llisterri, 2006: p. 36-37) y en Cetina (Zaragoza) la policromía de los muros y bóvedas de la iglesia parroquial de San Juan Bautista (Navarro, Calvo Ruata e Ibáñez Lacruz, 1995: 52).

26 Cfr. Anexo documental, documento 3. ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros de Zaragoza, tomo IV de bautismos (1642-1666), p. 184 (Zaragoza, 6 de octubre de 1655).

27 Sus padrinos fueron Antonio Taguena y María Matute. Cfr. Anexo documental, documento 5. ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo IV de bautismos (1642-1666), p. 229 (Zaragoza, 12 de octubre de 1659)

28 En la parroquia de San Lorenzo de Zaragoza. Mario de La Sala Valdés se sirvió de la información de este documento y lo dio a conocer. La cita documental completa es ADZ, Libros parroquiales de San Lorenzo (1645-1748), f. 35 v. (Zaragoza, 30 de junio de 1678). Documento recogido en Lasala Valdés (1933: 114-115).

29 En relación con la perpetuación de la actividad artística de esta familia, durante el siglo XIX existió un pintor llamado Eduardo López del Plano (1840-1885), sobrino del jurista y escritor zaragozano Juan Francisco López del Plano (1758-1808). Ambos eran descendientes lejanos de esta dinastía de maestros del pincel. Sin embargo, no estamos en condiciones de precisar con exactitud los lazos de parentesco existentes entre estos personajes y los artífices que son objeto de estudio de este artículo. Cfr. López del Plano (1880: 13-19).

de 1662, siendo sus padrinos Martín de Peña y Manuela Mirto³⁰. Además, recibió el sacramento de la confirmación en la cercana parroquia de San Gil el 14 de enero de 1673³¹. Será conocido posteriormente como José del Plano y se dedicará al oficio familiar, colaborando con otros doradores. A pesar de ello disponemos de muy poca información acerca de su producción artística, aunque sabemos que pintó los lienzos de un retablo para la ermita de San Francisco Javier en la localidad zaragozana de Escatrón (Almería, Arroyo, Díez, Ferrández, Rincón, Romero, y Tovar, 1987: 308).

La familia de Ambrosio del Plano –de la que hemos elaborado un árbol genealógico (FIGURA 1)– se incrementó probablemente con dos hijas. Hemos documentado que el matrimonio tuvo una descendiente más bautizada como Cristofora María el 11 de julio de 1664³². No obstante, desconocemos si se trata de la misma María, que hemos conocido gracias al testamento de su madre, en el que la declara hija “del quondam Ambrosio del Plano, mi primer marido”³³. En cualquier caso, sería la última de los vástagos, todos nietos del pintor Juan García de la Cueva, a quienes dejó parte de sus bienes en su último testamento, otorgado el 10 de enero de 1669. A cada uno de ellos legó 50 libras, que recibirían cuando tomasen matrimonio. Además de ello, los nombró herederos de todos sus “papeles, modelos, dibujos, estampas y demás objetos pertenecientes al arte de la pintura” para que dispusiesen de ellos a su libre voluntad.³⁴

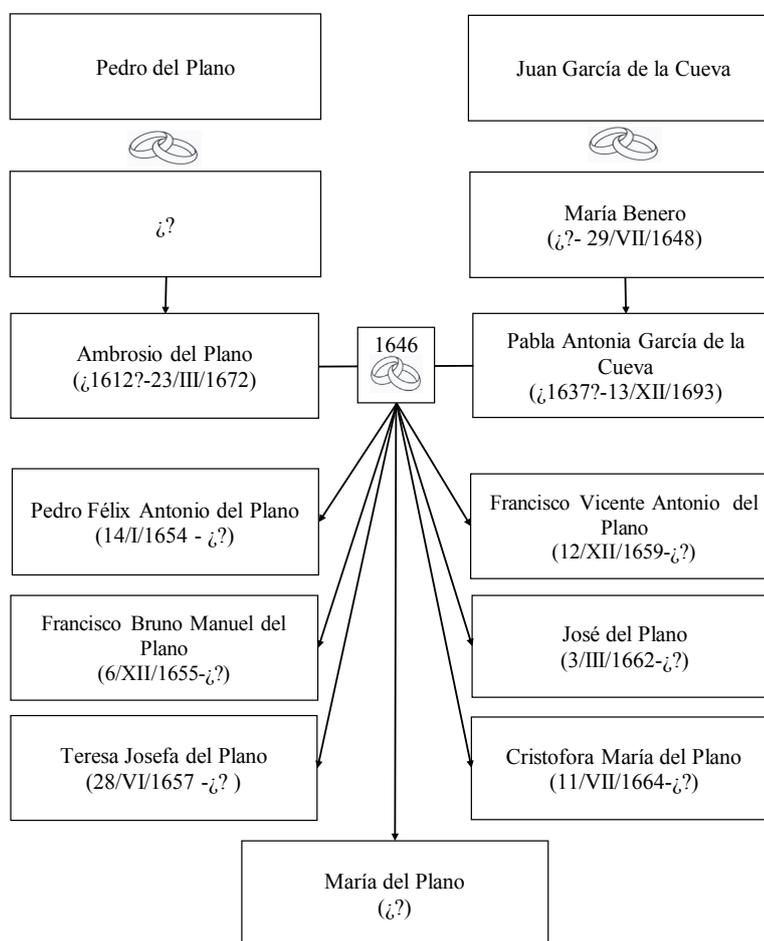


Figura 1. Árbol genealógico de Ambrosio del Plano. Elaboración propia.

30 Cfr. Anexo documental, documento 5. ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo IV de bautismos (1642-1666), p. 260 (Zaragoza, 3 de marzo de 1662).

31 ADZ, Libros parroquiales de San Gil de Zaragoza, tomo III de matrimonios (1648-1723), f. 19 (Zaragoza, 3-III-1673).

32 Los padrinos fueron Jusepe Ochoa de Ojalde y Quitaría Pérez. Cfr. Anexo documental, documento 7. ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo IV de bautismos (1642-1666), f. 285 (Zaragoza, 11 de julio de 1664).

33 AHPNZ, Braulio Villanueva, 1690, ff. 1411 v.-1415 (Zaragoza, 15-VII-1690). Su regesta en Rincón García (1979: doc. 598).

34 También nombra herederos de estos bienes a sus otros dos hijos, Francisco de San Lucas, agustino descalzo y a fray Blas García, carmelita observante. Además, designo como ejecutor testamentario al pintor y dorador Pedro Altarriba. AHPNZ, Ildefonso Moles, 1669, ff. 44 v.-48 (Zaragoza, 10 de febrero de 1669). Su regesta en Santos Aramburo (1982: doc. 5412).

Los instrumentos de la profesión familiar que Juan García de la Cueva dejó a su muerte se podrían dividir en dos grupos: en primer lugar, los puramente técnicos, es decir, pinceles, brochas, la losa y piedra moleta, caballetes, paletas, tiento, compases, reglas, pigmentos, etc. Por otro lado, se encontraban los de inspiración visual para el pintor –“papeles, [...] dibujos, estampas”–, es decir, los apuntes y las fuentes grabadas impresas –llamados genéricamente estampas en la época– que los pintores adquirirían para enriquecer sus composiciones y habitual en el taller del pintor español desde finales del siglo XVI hasta el siglo XVII, momento de apogeo de su utilización. García de la Cueva poseía muchos de estos recursos gráficos, a los que se sumaban sus dibujos propios –probables copias de pinturas, esculturas o arquitecturas que conoció, quizá en Madrid, donde residió un tiempo–. Otro elemento frecuente del taller son los maniquís³⁵ –figuras humanas en madera, cera o yeso, y articuladas o no– y modelos –eran pequeñas figuras de asunto variado, o partes del cuerpo llamadas entonces “anatomías”³⁶–. El pintor otorgante acumuló muchos modelos, pero solo un maniquí,³⁷ que legaría a su hija Pabla. Además, la esposa de Ambrosio del Plano era igualmente heredera de los objetos del obrador, a partes iguales con sus hijos y hermanos. La exclusividad en heredar el maniquí, además de los otros útiles, hace sospechar que se dedicase, como la mayoría de los miembros de su familia, al oficio de la pintura y que, por ello, iba a darles uso³⁸.

Seguramente, los hijos del Ambrosio del Plano recibieron su formación en el seno del taller del patriarca donde convivirían con otros aprendices que, por su vocación y llamados por la fama del artífice, acudirían a aprender el oficio con él. Sabemos que recibió al menos a un aprendiz en su taller llamado Hernando Noballes, de 14 años. El acuerdo estipulaba una duración de cinco años, que empezaría a contar a partir del 24 de agosto de 1666. El joven, como era habitual, se obligaba a “servirle bien, fielmente como aprehendiz y hacer todo lo demas que los demas aprehendices suelen y acostumbran hacer”, a cambio de que Plano le acogiese en su casa y le enseñase la profesión de pintor y dorador³⁹.

2. APROXIMACIÓN A SU ACTIVIDAD ARTÍSTICA Y PROFESIONAL

Pese a no haber logrado documentarlo, todo apunta a que Ambrosio del Plano alcanzó la maestría tras llevar a cabo al final de su formación el examen obligatorio de la cofradía de San Lucas de Zaragoza, de la que, como apuntamos, formó parte en 1655.⁴⁰ En concreto, debió realizar el examen que habilitaría a pintores de retablos o historias, pues quien lo superase podía llevar a cabo “qualquiere pintura o doradura” (Criado Mainar, 1992: 9)⁴¹.

35 Antonio Palomino define por maniquí a la “figura movable artificial, y que se deja poner en diferentes secciones, a voluntad del pintor: deducido del italiano, *mame qui*. Estate aquí, porque se queda en la postura que le mandan”. Tenía una aplicación similar a la denominada “figura de mover” que era una figura pequeña, “vaciada de pasta de cera, para moverla en diferentes actitudes y posturas, para dibujar, o pintar” que se colocaba en la posición deseada cuando aún estaba caliente y maleable. Para calibrar la caída de los paños, estas figuras se vestían con papel o tela impregnados en cola, así quedaban fijas (Palomino de Castro y Velasco, 1988b: 568 y 572).

36 Nos hemos servido del estudio de María A. Vizcaíno Villanueva, que analizó óptimamente el obrador de los pintores madrileños del reinado de Felipe IV, pues creemos que se puede corresponder perfectamente con el taller de los maestros zaragozanos. Destaca la parquedad de los documentos aragoneses comparados con la minuciosidad de los madrileños (Vizcaíno Villanueva, 2005a: 137 y ss.). No obstante, se ha documentado que pintores activos en Zaragoza poseían estos maniqués como Pedro Urzanqui o Juan Pérez Galbán (Martínez, 2008: 152). El inventario de bienes de Juan Pérez Galbán en AHPNZ, Juan Francisco Ibañez de Aoiz, 1645, ff. 862 v.-869 (Zaragoza, 8 de diciembre de 1645). Su regesta en Rodríguez Beltrán (1984: doc. 5589)

37 El maniquí fue un básico en el taller de los pintores durante la Edad Moderna. Una de las menciones documentales más tempranas en España a este interesante instrumento es en el inventario del pintor valenciano Joan Cardona, realizado tras su muerte el 10 de junio de 1556 (Gómez Ferrer, 2021: 77-90).

38 En Zaragoza una mujer llamada Pabla “la pintora” recibió 10 libras en 1683 por haber realizado unos retratos a doña Antonia Felipa Guerrero y Álava, que podríamos identificar con la esposa de Ambrosio del Plano. La existencia de pintoras en Aragón es cada vez más evidente. Por lo general todas ellas nacían y se formaban en el seno de un taller familiar, para posteriormente desposarse con un pintor (Vicente Romeo, 2022b). Pabla García de la Cueva pudo aprender el noble arte junto a su padre y su marido, cuando tuvo que convivir con ellos tras sus nupcias. Antonio Palomino recogió algunas mujeres artistas en su tratado, como la hija de Tintoretto –María Robusti–, Plautilla Nelli, Artemisia Gentileschi, o su propia hermana, Francisca Palomino “que fue ilustrada con esta habilidad, aunque se malogró en lo mejor de los años” a la que quiso “hacer memoria” en su tratado (Palomino de Castro y Velasco, 1988a: 362-363).

39 AHPNZ, Diego Miguel Andrés, minutas, s. f. (Zaragoza, 24 de agosto de 1666).

40 Junto a otros pintores como su suegro, Juan García de la Cueva o Jusepe Martínez. AHPNZ, Juan Forcada, 1655, ff. 197 v.-201 (Zaragoza, 27 de junio de 1655). Documento citado en Ansón Navarro (1985: 65 y 88).

41 Las ordenanzas y otros documentos acerca de la cofradía de San Lucas de Zaragoza fueron publicados por el erudito Vicente González Hernández (González Hernández, 1967). Posteriormente, el funcionamiento de la misma en el siglo XVI fue estudiado por Jesús Criado Mainar (Criado Mainar, 1992). Además, el profesor Arturo Ansón analizó en su tesis doctoral la enseñanza del arte de la pintura desde finales del siglo XVII hasta el academicismo en el siglo XVIII (Ansón Navarro, 1985).

La primera obra que se atribuyó a Ambrosio del Plano fue dada a conocer por Antonio Ponz (Ponz, 1788: 241). El clérigo valenciano, en su *Viaje de España*, adjudica una *Batalla de Clavijo*⁴² a nuestro artista que se encontraba pintada “encima del retablo mayor” de la malograda iglesia parroquial de Santiago de Daroca (Zaragoza)⁴³. De ello se podría deducir que se trataba de una pintura sobre muro realizada en la bóveda –de cuarto de esfera– que cobijaba el altar mayor, pues esta obra no se ha conservado. Sin embargo, consideramos que esta pintura no se debió a los pinceles de Ambrosio del Plano por una serie de cuestiones. En primer lugar, la reconstrucción de la iglesia medieval de Santiago comenzó en 1679 (Martín Marco, 2020: 22-25 y 97), cuando el pintor, como enseguida veremos, ya había fallecido. Por lo tanto, resulta imposible cronológicamente que el artífice llevase a cabo esta pintura en el nuevo templo que sería el que Ponz conoció poco antes de 1788. Además, el viajero escribió sobre el citado artífice “de quien creo haber hablado a Vm.,” cuando únicamente había mencionado con anterioridad a su hijo, Francisco del Plano⁴⁴. Finalmente, debemos señalar que podría también referirse a su nieto –hijo de Francisco del Plano y Antonia Canfranc–, también llamado Ambrosio, aunque no lo creemos posible pues es conocido únicamente como estucador⁴⁵. En definitiva, opinamos que esta obra tuvo que ser realizada por el hijo de nuestro pintor, Francisco del Plano, quien ejecutó otras empresas de naturaleza similar en Daroca⁴⁶ y que el abate Ponz debió equivocarse el nombre de pila del autor⁴⁷.

Los pintores en la época podían efectuar labores de peritaje –en trabajos de otros pintores, por ejemplo– tasación de pinturas e incluso otros negocios no artísticos como los agrícolas o comerciales. Ambrosio del Plano, en efecto, llevó a cabo un trabajo de expertizaje pues fue requerido para elaborar una tasación. La elección del pintor-tasador podía ser aleatoria, aunque si la colección era importante se solía recurrir a un artista acreditado que pudiese otorgar un valor adecuado. Igualmente, se podía solicitar a un pintor cercano a la familia, al que habían realizado encargos o al que se encomendaba la labor de conservar y restaurar –“adrear”– las piezas atesoradas. Este cometido era una de las labores inherentes al oficio de pintor, pues no se exigía tener un cargo oficial, ni preparación específica (Vizcaíno Villanueva, 2005: 274), a diferencia de lo que sucedía en Italia, donde se prefería a los buenos conocedores del arte, según Filippo Baldinucci (Muñoz González, 2006: 77).

Sin embargo, de la valoración que a continuación analizaremos se colige que Plano era un gran entendido en cuestiones de iconografía y que conocía la obra de grandes maestros muy valorados por los artistas de la época. En los inventarios de colecciones de pintura zaragozanas, rara vez se recoge el autor o se realizan atribuciones, aunque sí menudean las copias de otros artistas. Así, Ambrosio del Plano tasó las pinturas que aportó a su matrimonio la doncella Isabel de Rodas cuando contrajo nupcias con el doctor en Derecho José Francisco Moles el 28 de octubre de 1657 en la parroquia de la Santa Cruz de Zaragoza (Lucea y Parra y Fantoni y Benedí, 2014: 808). Sin embargo, la firma de las capitulaciones matrimoniales no se protocolizó hasta un mes después. A ellas se adjuntó un documento en el que se recogen todos los bienes a estimar, con una sección dedicada a la relación de pinturas que es la que expertizó Plano⁴⁸.

No cabe duda de que se trataba de una extensa e importante colección, ya que la decisión de inventariarla y dar testimonio de lo que contenía, pone de relieve su valor. Isabel de Rodas “trahe en quadros y pintura” a su matrimonio, además de “una librería con algunos

42 En Daroca se atesoran al menos dos obras con esta iconografía. En uno de los muros de la colegiata se conserva un juego de dos grandes lienzos, mientras que en su museo se custodia una pintura sobre mármol que representan la mítica batalla.

43 El profesor Ismael Gutiérrez Pastor declaró que se refería al templo de la misma advocación, pero lo localizó en Zaragoza (Gutiérrez Pastor, 1985: 348).

44 Cuando le atribuye las pinturas “al temple” del “techo” de las antesacristía y sacristía de la iglesia del Portillo de Zaragoza (Ponz, 1788: 57).

45 Según el conde de la Viñaza, los hermanos Antonio y Felipe, fueron pintores de “muy medianos lienzos”. (Muñoz y Manzano, Conde de la Viñaza, 1894: 266).

46 Como la decoración interior de la iglesia de Santo Domingo, junto a Joseph Pérez. En este encargo se obligaba a los pintores a dorar y policromar las paredes de la iglesia y otros elementos. (Ibáñez Fernández, y Martín Marco, 2017: 312. doc. 6).

47 Además, Antonio Ponz declara que el pintor que llevó a cabo la pintura de la parroquia de Santiago había nacido en Daroca, lo cual indujo a Juan A. Ceán Bermúdez a escribir que Francisco del Plano era natural de aquella ciudad (Ceán Bermúdez, 1800: 103).

48 AHPNZ, Ildelfonso Moles, 1657, ff. 1299 v.-1401 v. (Zaragoza, 28 de diciembre de 1657). Su regesta en Calvo Comín (1982, doc. 1395).

quadros, estantes y mesa”, en torno a 60 pinturas⁴⁹. La catalogación realizada no es uniforme, pues no especifica en todas las ocasiones su tamaño, enmarcación, iconografía o fuente de inspiración. En especial, además de la calidad de la pintura, Ambrosio del Plano sabía valorar perfectamente marcos y molduras, debido a que las había pintado y dorado, como veremos al final de este estudio.

Como era frecuente, las piezas debieron tasarse en el orden que se encontraban en los aposentos de la casa de la contrayente. Los primeros registros contienen una serie de “siete cuadros grandes de la historia de David” y “un quadro grande de la entrada de Christo en Herusalem con marco dorado” que fueron valorados en 56 y 30 libras jaquesas respectivamente.

La siguiente obra fue tasada en 10 libras y es de las más interesantes; se trata de “un quadro de San Juan Bautista, copia de Ticiano con su marco estimado en diez libras jaquesas”. La pintura de Tiziano fue encumbrada en España desde tiempos de Felipe II, y el fervor por atesorar originales o copias se convirtió en una de las preferencias de la nobleza, tal y como revelan otras colecciones españolas (Argüello del Canto, 2017: 48). En este sentido, Vicente Carducho en sus *Diálogos de la pintura* escribió que las pinturas “mas estimadas de todos, siempre fueron las de Ticiano en quien el colorido logra su fuerza, y hermosura” (Carducho, 1979: 433) En una valoración como la que nos ocupa, el precio podía aumentar si se trataba de una copia de un maestro extranjero, aunque no parece ser el caso. Además, el reconocimiento de una copia del véneto pone de manifiesto que Ambrosio del Plano era un pintor culto.

El asunto de la pintura era una representación del Bautista, una de las composiciones del pintor de Cadore de más éxito y que más difusión tuvo. En este sentido, se considera que una de las primeras versiones llegó a Zaragoza todavía en vida de su autor gracias a don Martín de Gurrea y Aragón, IV duque de Villahermosa, lo que pudo suponer que diferentes pintores asentados en Zaragoza la conociesen⁵⁰. En la actualidad se conservan originales tizianescos de la misma iconografía en el monasterio de San Lorenzo de El Escorial, en la Galería de la Academia en Florencia, y en el Museo Nacional del Prado en Madrid, que nos ayudan a aproximarnos a cómo sería la pintura de la hidalga zaragozana.

A continuación, Plano valoró “un quadro de la Virgen, de piedra, blanco, con marco dorado, estimado en diez y ocho libras jaquesas”, que debemos analizar junto a otras piezas del inventario como “una lamina del nacimiento con marco de ebano y guarnicion de plata, estimado en quince libras jaquesas” y “diez laminas, una con otra⁵¹, estimadas a cinco libras jaquesas y otra de un Santo Cristo estimadas todas en cinquenta libras jaquesas”. En primer lugar, se entendía por lámina una pintura de pequeñas dimensiones realizada sobre soporte metálico –acero, cobre o bronce–, pétreo –mármol, ágata u otras piedras–, lígneo o vítreo. Según el *Tesoro* de Covarrubias, una lámina era una “plancha de metal, oro o plata y los demás del nombre latino lamina” (Covarrubias y Orozco, 1674: f. 83 v.). Según las investigaciones de María A. Vizcaíno, sabemos que las más comunes estaban realizadas en cobre, frecuentemente importadas desde Flandes, y en piedra, siendo preferidas las de Italia, pues en España no debían abundar los maestros especializados en esta delicada técnica⁵². Como se puede imaginar, se trataba de piezas muy refinadas y lujosas, de factura muy delicada. Además, los ejemplares tasados por Ambrosio del Plano se completaban con cuidadas enmarcaciones doradas y “de ebano y guarnicion de plata”. Estos últimos marcos, verdaderamente suntuosos, podemos identificarlos con los *flammelestein*, que se articulaban en torno a una serie de molduras onduladas o rizadas, muy menudas, procedentes de Flandes

49 Moles aportó al matrimonio, entre muchas fincas rusticas y bienes inmuebles “un juego de quadros de apostolado, son quinze quadros con el Salvador y la Virgen” y la notaría “de caja y titulo de Francisco Moles, notario del numero de la ciudad, su abuelo y de sus predecesores que le pertenecen”.

50 Este noble aragonés poseyó un *Rapto de Europa* de Tiziano, siendo uno de los primeros que importó obras del maestro veneciano. (Mancini, 2010: 291). Se han realizado numerosos estudios sobre el San Juan Bautista de Tiziano y sobre la presencia del pintor italiano en la pintura aragonesa. Véase Falomir Faus (2012), Criado Mainar (2013: 165-205) y Diéguez Rodríguez (2017: 113).

51 No podemos definir con exactitud lo que significa “una con otra”. Creemos que o bien las pinturas podrían formar díptico, es decir, hiciesen *pendant* o que todas ellas compusiesen una serie completa.

52 Un análisis sobre esta técnica, sus soportes, su valoración y su difusión en España en Vizcaíno Villanueva (2005: 283-284). La presencia de láminas flamencas en Aragón en Lozano López (2017: 161 y ss.).

y del sur de Alemania⁵³. Estaban confeccionados en maderas ebonizadas, es decir, teñidas de oscuro imitando el ébano. Se encuentran abundantemente en los inventarios del Seiscientos guarneciendo pinturas o espejos y podían completarse con aplicaciones de Carey y metales preciosos, como la plata en este caso.

Por último, Plano también valoró una pintura sobre madera, en concreto “un Santo Cristo, pintado sobre tablas, estimado en cuatro libras jaquesas” que, más que corresponderse con las láminas mencionadas, podría tratarse de una pintura antigua al estar realizada sobre el citado soporte.

La temática de todas las pinturas de la colección es fundamentalmente religiosa, pues se recogieron numerosos ejemplares como:

un quadro de San Cosme y San Damian, con marco dorado, estimado en diez y ocho libras jaquessas. Ittem un quadro de San Pedro y San Pablo, estimado en seis libras jaquessas [...] Ittem un quadro de san Joseph, con su marco, estimado en tres libras jaquessas [...] Ittem un quadro grande de la Coluna, con marco dorado, estimado en treinta libras jaquessas. Ittem un quadro de la Virgen del Pilar, con marco dorado estimado en veynte y cinco libras jaquessas. [...] Ittem un quadro de la Virgen del Populo, estimado en tres libras jaquessas. [...] Ittem un quadro de la Resurrección de Lazaro, estimado en doce libras jaquessas. Ittem un quadro de San Geronimo y otro de la Virgen de la Leche, estimados en cinco libras jaquessas.

Ambrosio del Plano tasó igualmente varios lienzos del Salvador calificando uno de ellos como “muy deboto” e inventarió un lienzo del entonces beato dominico San Luis Bertrán, otro de la Madre Teresa y otro de San Ignacio de Loyola, santos ligados a la devoción de la época, característica de la Contrarreforma. A su vez, estos pequeños datos nos informan sobre la casa en la que habitaba la contrayente, que contaba con oratorio, en el que se acomodaba un “quadro grande con marco dorado”, cuya iconografía no se anotó.

La última pintura tasada por Plano es un *Ecce homo*, aunque antes le otorgó precio a unas piezas que no correspondían directamente a su oficio pues se trataba de “seis relicarios en el oratorio, estimados en diez libras jaquesas”, cuyo valor podía calcular, pues conocía las técnicas, materiales y estimación de las mismas⁵⁴. Resulta llamativo que se encomendase al pintor valorar estas piezas, pues la evaluación del mobiliario y otros enseres de casa correspondió al corredor Diego Tomás, mientras que la de objetos de oro y plata al platero Pedro de Enciso⁵⁵. Esto demuestra que se buscó, a través de la especialización, adjudicar el precio más adecuado para las piezas.

Como avanzábamos, la estimación y tasación de pintura formaba parte de las actividades concernientes al oficio de pintor. Se sabe que afamados artífices zaragozanos realizaron labores similares. Son conocidas las labores de peritaje o expertizaje desempeñadas por el pintor Pedro Orfelín de Poitiers, Juan Pérez Galbán, Andrés Urzanqui o Jusepe Martínez. La celebridad de los citados muestra que para estas tareas se prefería principalmente a artistas reputados, pues todos ellos fueron los más famosos del panorama artístico del momento⁵⁶, como debía serlo Ambrosio del Plano o su conocido Francisco Ximénez Maza, que también efectuó este cometido (Vicente Romeo, 2020-2021). Normalmente los especialistas elegidos recibían una compensación económica por los servicios prestados, aunque en este caso el documento no recoge esta información.

53 Estas piezas se estudian en (VV.AA.,1990: 268-269).

54 Creemos que nuestro pintor estaba en condiciones de otorgar un precio a estas piezas. En el ambiente artístico madrileño de la época, otros artífices como el bilbilitano Jusepe Leonardo o Santiago Morán tasaron objetos similares pues estaban familiarizados con relicarios, bordados, espejos y tapices, etc., y seguramente los pintores zaragozanos también (Vizcaíno Villanueva, 2005: 289).

55 Más datos sobre este artífice en Esteban Lorente (1981: 112).

56 Pedro Orfelín fue llamado en 1614 y 1615 por la Junta de Obras y Bosques a Madrid para que tasase unas pinturas llevadas a cabo en el palacio del Pardo por los pintores Patricio y Eugenio Cajés, Vicente Carducho, Julio César Semini, Francisco de Carvajal y Fabricio Castello (Pérez Sánchez, 1965: 43). Los pintores Juan Pérez Galbán y Jusepe Martínez valoraron y dieron su conformidad a las copias de los retratos de los reyes y condes de Aragón –ubicadas en el palacio de la Diputación del Reino y realizadas por Filippo Ariosto– encomendadas a los pintores Vicente Tió, Andrés y Pedro Urzanqui y Francisco Camilo por los diputados en 1634 (Morte García; 1990: 19-35). De nuevo, Jusepe Martínez y el pintor Andrés Urzanqui prestaron declaración ante el arzobispo de Zaragoza fray Juan Cebrián enunciando su parecer ante ciertas representaciones gráficas –valorando y estudiando pinturas fundamentalmente– del inquisidor Pedro Arbués para contribuir a su beatificación, reimpulsada a partir de 1622 (Carretero Calvo, 2022).

Lamentablemente, la producción artística conocida de Ambrosio del Plano es más bien reducida. No obstante, debemos destacar el encargo del retablo para la capilla dedicada a Santo Tomás de Aquino, propiedad del colegio de notarios causídicos de Zaragoza, que desde 1396 poseía en el convento de Santo Domingo –también conocido como de Predicadores– de Zaragoza⁵⁷, y que involucró a otros reconocidos artífices. Fue el notario causídico Martín Antonio de Ondeano, ciudadano de Zaragoza, quien, en nombre de los mayordomos de la cofradía, se hizo cargo de las gestiones del encargo. Esta empresa, protocolizada el 30 de marzo de 1659, consistía en un retablo de “madera y escultura”, elaborado por el conocido escultor Francisco Franco, quien llevaría a cabo los trabajos de talla y ensamblaje del mueble. Una vez finalizada la labor en madera, el retablo sería dorado por Ambrosio del Plano, que suscribió con su firma el acuerdo (FIGURA 2). Se desconoce el precio total que recibió el artista pero era frecuente recibir la suma en tres pagos, uno antes de iniciar la obra, –que es el único que conocemos, de 70 libras–⁵⁸, el siguiente, a mitad, y el último al finalizar el encargo y quedar conforme el comitente.

El retablo probablemente se completó con una tela en la parte central que representase al santo italiano. El pintor elegido para confeccionarla fue el pintor *ad honorem* de Felipe IV,

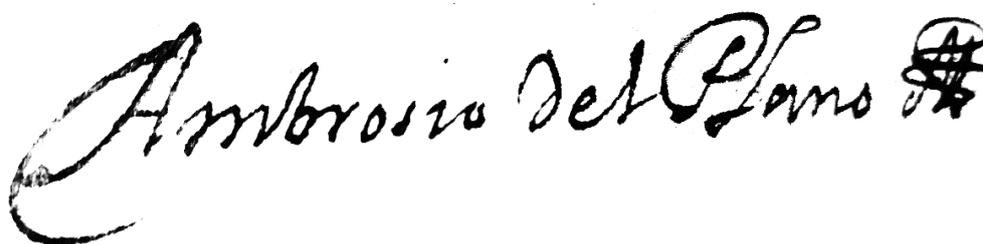


Figura 2: firma del pintor Ambrosio del Plano. Extraída de AHPNZ, Juan Francisco Ibañez de Aoiz, 1659, ff. 1943 V.-1944.

Jusepe Martínez quien, como se recordará, ya conocía a Ambrosio del Plano. El lienzo se acordó antes del 9 de junio de 1659 –pues el zaragozano declaró ese día que estaba trabajando ya en él– y su destino concreto no podemos asegurarlo dado que la documentación únicamente indica que estaba concebido para esa capilla. La mayor responsabilidad del encargo recayó en el escultor Francisco Franco, pues en los dos pagos que hemos localizado aparece junto a Plano y Martínez, lo que nos lleva a pensar que pudiese contactar de forma privada con ambos maestros del pincel⁵⁹.

3. AL SERVICIO DE DON JUAN JOSÉ DE AUSTRIA

Al final de su vida Ambrosio del Plano fue requerido a trabajar para don Juan José de Austria alcanzando un gran reconocimiento profesional⁶⁰. Desde el 4 de junio de 1669, el hijo de Felipe IV fue nombrado vicario general de la Corona de Aragón y se trasladó a Zaragoza, donde residió hasta 1675 instalándose en el palacio arzobispal, desde donde desarrolló una intensa relación con las artes liberales y la cultura. Tal y como estudió Elvira González Asenjo, en la capital aragonesa se hizo rodear de diferentes artistas que trabajaron para su deleite, dignificar su residencia y satisfacer sus encargos artísticos. Los pintores más solicitados por el virrey en tierras aragonesas fueron Jusepe Martínez, con quién también debatiría acerca del arte de la pintura, y su hijo fray Jerónimo José Martínez, con los que estableció su relación desde 1669.

57 El nombre con el que se refieren en el documento a la asociación parece ser moderno, pues se debe identificar con la cofradía de Santo Tomás de Aquino, que congregaba a los notarios causídicos de Zaragoza (Sancho Domingo, 2012: 261-262). Por otro lado, la presencia de esta capilla y su advocación en el dicho convento tiene sentido, ya que Santo Tomás es uno de los santos más importantes de la Orden Dominicana o de Predicadores.

58 AHPNZ, Juan Francisco Ibañez de Aoiz, 1659, ff. 1943 v.-1944. Su regesta en Bruñén Ibañez (1982: doc. 2008).

59 Jusepe Martínez recibió 20 libras jaquesas en parte de pago de la obra, y Francisco Franco, 50. AHPNZ, Juan Francisco Ibañez de Aoiz, 1659, ff. 1976-1977. Su regesta en Bruñén Ibañez (1982, doc. 2085).

60 Como se recordará, el dorador y don Juan José de Austria habían estado en Flandes al servicio de Felipe IV. No obstante, descartamos que se pudiesen haber conocido allí ya que el virrey fue gobernador de dicho territorio entre 1656 y 1659 (Trápaga Monchet, 2015: 2839), muy posteriormente a cuando suponemos la estancia flamenca de Plano.

Poco después, Ambrosio del Plano comenzó a formar parte de ese círculo de artífices (González Asenjo, 2005: 415)

La primera obra documentada al servicio del virrey fue un trabajo de policromía o dorado efectuado en una moldura cuyo destino era enmarcar un retrato de su Alteza, por la que se le pagaron 150 reales. El documento también informa de modo preciso de que esta factura fue acrecentada con 50 reales más, procedentes de “el aderezo de los cuadros de Su Alteza”, y por haber trabajado durante dos semanas junto a un muchacho, que podría ser un aprendiz del taller del artífice zaragozano.

Parece que Ambrosio del Plano, denominado para entonces “pintor y dorador de su Alteza”, no solo realizaba obras de pintura o dorado para el virrey, sino que se encargaba de mantener y acomodar los cuadros en la residencia, pues la decoración del palacio se estaba culminando en estos años. Entre 1670 y 1671 el escultor Antonio Menescal y nuestro pintor se encargaron de llevar a cabo respectivamente el tallado y dorado de unas molduras, así como de colgar algunas pinturas en los aposentos de Su Alteza. En concreto, se colocaron dos en las puertas de la antecámara del “cuarto” de don Juan José, y dos marcos dorados en el altar del despacho del virrey, entre otras piezas. Además, pintó de color nogal muebles, puertas y ventanas del palacio (González Asenjo, 2005: 438).

Según la doctora Vizcaíno Villanueva, todos los pintores del rey tenían que estar capacitados para acometer todo tipo de trabajos pictóricos, desde pintura sobre lienzo o al fresco, hasta los más sencillos de retoque de pinturas o dorados⁶¹. Creemos que, a pesar de que Ambrosio del Plano estuviese al servicio de un virrey, las exigencias debían ser las mismas que se requerirían a un pintor por parte del monarca. Esto no impediría que don Juan José de Austria dispusiese de otros artistas más selectos como Jusepe Martínez o su hijo, a quienes encomendaría únicamente pintura de caballete, además disfrutar de sus discusiones acerca del *nobilísimo* arte⁶².

Ambrosio del Plano ocupó el cargo de “pintor y dorador de su Alteza”, durante dos años ya que el 23 de marzo de 1672 le sobrevino la muerte en su casa de la parroquia de San Miguel de los Navarros. Las líneas que registran su óbito sitúan su domicilio junto a las Casas de la Comedia de Zaragoza, ubicadas al lado del Hospital Real de Nuestra Señora de Gracia, muy cerca del Coso⁶³. Los ejecutores de su testamento fueron su esposa y Blas Lecha⁶⁴.

Su viuda, la pintora Pabla García de la Cueva, hija y madre de artífices del pincel, sobrevivió unos años más, pues un tiempo después se casó con el dorador Gabriel de Sanjuán y Tafalla⁶⁵. De este segundo matrimonio nació María de Sanjuán, que conocemos merced al testamento de su madre, otorgado el 15 de julio de 1690⁶⁶. La niña debió venir al mundo poco antes, pues deja como heredero a su segundo marido con obligación de criarla y mantenerla. A pesar de que en sus últimas voluntades se declaró enferma, debió recuperar la salud, pues falleció años después, el 13 de diciembre de 1693⁶⁷, en la misma residencia en la que vivió con su primer marido.

4. CONCLUSIÓN

La intención de este estudio ha sido recuperar la figura de Ambrosio del Plano y poner de relieve que fue un destacado pintor-dorador en el panorama artístico aragonés del siglo XVII. Arribó desde una pequeña localidad de la provincia a completar su formación a Zaragoza,

61 En la corte, los pintores italianos copaban estos cargos pues eran hábiles en multitud de técnicas, desde el fresco, hasta la realización de decorados teatrales, a diferencia de los españoles (Vizcaíno Villanueva, 2010: 1806).

62 Los cargos que preveía el virrey para su casa se asemejan a los de un monarca, pues nombró a Francisco Rizi, su pintor de cámara (González Asenjo, 2019: 500).

63 Es probable que estas casas en las que habitaban fuesen las mismas en las que vivía Juan García de la Cueva. Acerca de la Casa de Comedias véase (Martínez Herranz, 1996-1997: 197).

64 Cfr. Anexo documental, documento 8. ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo V de difuntos (1667-1702), p. 689 (Zaragoza, 23 de marzo de 1672).

65 Mantuvo buena relación con el resto de los miembros de la familia, pues trabajó en compañía de José del Plano, tercer hijo de Ambrosio y Pabla (Almería, Arroyo, Díez, Ferrández, Rincón, Romero y Tovar, 1987: 308).

66 AHPNZ, Braulio Villanueva, 1690, ff. 1411 v.-1415. Su regesta en Rincón (1979: 598).

67 Cfr. Anexo documental, documento 9. ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo V de difuntos (1667-1702), p. 806 (Zaragoza, 13-XII-1693).

centro artístico de primer orden, como harían tantos otros. Su probable colaboración con los Martínez y sus vínculos con Juan García de la Cueva harían de él un artífice destacado. Su legado se transmitió a sus hijos y aprendices, y probablemente a su esposa Pabla, a quien hemos sugerido como pintora. La existencia de una familia de pintores no era algo excepcional, pues otras sagas como los Altarriba, los mencionados Urzanqui o los Rabiella, trabajaron activamente en Zaragoza en la misma centuria.

Así, Ambrosio del Plano se debe incluir en la segunda generación de pintores o generación de Jusepe Martínez, por ser el más importante y conocido de todos sus componentes –y de todo el siglo, en realidad–. En este grupo también se contarían a otros que nacieron en los primeros años del siglo como Francisco Ximénez Maza o Juan Pérez Galbán, los hermanos Pedro, Andrés y Francisco Urzanqui, el cartujo Jerónimo José Bautista Martínez Iennequi o Juan Jerónimo Jalón. Las características de este conjunto de artífices son la influencia manifiesta de la pintura italiana procedente de un conocimiento directo de la misma (Lozano López, 2004: 74-75), tanto del naturalismo como del clasicismo, composiciones regulares y simétricas, y del predominio del dibujo sobre un color vivo y armónico. Sin embargo, no podemos valorar en qué medida el estilo de Plano se correspondía con dichas características, pues no estamos en condiciones de adjudicarle ninguna obra, aunque, como ha quedado demostrado, conocía la pintura italiana.

Parece que su labor profesional estuvo enfocada en mayor medida al dorado y menos a la pintura figurativa. A excepción de Jusepe Martínez, que era un pintor erudito y realizó una defensa incesante de la superioridad intelectual del arte de la pintura y de su condición liberal –como puso de manifiesto en sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*–, lo cierto es que no era así en todos los demás pintores, que aumentarían sus ingresos con actividades más artesanales y menos doctas. Muchos artífices coetáneos se dedicaban también al dorado, que era considerado por el pintor *ad honorem* como un trabajo manual, ligado al control corporativo del gremio. Algunos de estos artistas de doble ocupación fueron Juan de Orcoyen, Mateo de Viñas, Juan Francisco de Proa, Juan de Latorre o Jaime Bordás. Estos dos últimos, que serían más jóvenes que Plano, formarían parte activa de la renovación de la cofradía de San Lucas que, a partir de 1675, solo congregaría a los doradores de Zaragoza. En el seno de la misma Francisco del Plano, hijo de Ambrosio, también ostentaría diferentes cargos de importancia.

La cofradía sufrió estos cambios debido a la emancipación e independencia de los pintores de la misma. Las ideas de raigambre italiana de ingenuidad, intelectualidad y nobleza del arte de la pintura contribuyeron a la creación de una conciencia en su oficio pues se consideraron profesores de un arte más elevado. Por ello, no cesaron hasta que, en palabras de Antonio Palomino, “el arte de la pintura, por ser liberal, se apartase de cierta profesión, con quien estaba mezclado en una cofradía, quedando la otra en la servidumbre de los demás gremios”, quien fechó la disolución del gremio el 6 de diciembre de 1666 (Ansón Navarro, 1987: 488 y 491; y Palomino de Castro, 1947: 189)⁶⁸. No obstante, muchos artífices prefirieron formar parte de esta nueva corporación y aceptar sus ordenaciones concedidas el 12 de noviembre de 1675 para poder seguir trabajando en el dorado, pues era legalmente imposible llevar a cabo dicha labor fuera de la cofradía.

Debido a su fallecimiento, Ambrosio del Plano, que fue miembro de la primitiva cofradía, no llegaría a conocer este actualizado gremio, aunque sí el éxodo de los pintores del mismo. Creemos que, aunque hubiese vivido en primera persona todos esos avatares, habría permanecido en él por su principal ocupación de dorador, pues, sin duda, debía ser arriesgado renunciar a los ingresos procedentes de ese trabajo. En este sentido, su obra conocida hasta el momento no nos ha permitido corroborar que llevase a cabo pintura como tal, aunque sabemos que conocería todos los pormenores del noble arte por sus vínculos personales y por lo que se colige de la tasación de la gran colección de Isabel de Rodas.

⁶⁸ Tal y como apuntó el profesor Ansón Navarro, esta escisión debió ser muy sonada en la España del momento pues así lo demuestra con esta cita que extrajo del tratado de Antonio Palomino, que inserta en su completo estudio sobre el gremio de doradores de Zaragoza (Ansón Navarro, 1987: 488 y 491).

Su valía como artista le fue reconocida en sus últimos años cuando fue requerido por don Juan José de Austria a finales de la década de 1660, entrando a formar parte de la nómina de pintores que trabajaron a su servicio. En ella, se cuentan artífices como Jerónimo de la Cruz y Mendoza, David Teniers el Joven, Isidoro de Burgos Mantilla y los zaragozanos Jusepe Martínez y su hijo (González Asenjo, 2019: 500), quienes tal vez fueron los encargados de conseguir que un destacado artífice como Ambrosio del Plano formara parte del círculo artístico del virrey.

ANEXO DOCUMENTAL

1

1646, abril, 20 Zaragoza

Matrimonio de Ambrosio del Plano con Pabla Antonia García de la Cueva.

En seys de abril de mil seyscientos quarenta y seis, siendo precedido las tres municiones canonicas y licencia del ordinario, fecha a 20 de lo mismo, Francisco Serrano, el doctor Lazaro Romeo, rector de San Miguel de los Navarros, desposo por palabras legitimas y de presente dixo la misa nupcial a Ambrosio del Plano, natural de Magallon y a Pabla Antonia Garcia, natural de esta ciudad, mancebos. Fueron testigos Jayme Rayman y Jacinto Valero y otras personas.

ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo II de matrimonios (1642-1666), f. 763.

2

1654, enero, 14 Zaragoza

Bautismo de Pedro Félix Antonio, hijo de Ambrosio del Plano y Pabla Antonia García de la Cueva.

En catorce de enero de mil seyscientos cinquenta y quatro Mosen Josef La Foz, coadjutor baptizo y en diez y seis de los sobredicho mes y año administro los oleos sagrados a Pedro Felix Antonio, hijo de Ambrosio del Plano y de Pabla Garcia, su muger. Fueron padrinos Miguel Gonçalez y Polonia Casiano.

ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros de Zaragoza, tomo IV de bautismos (1642-1666), p. 166.

3

1655, octubre, 6

Bautismo de Francisco Bruno Manuel, hijo de Ambrosio del Plano y Pabla Antonia García de la Cueva.

En seis de octubre de mil seyscientos cinquenta y cinco mosssen Josef La Foz, coadjutor, bautiço según el rito de la Santa Iglesia Romana a Francisco Bruno Manuel, hijo de Ambrosio del Plano y Paula Garcia de la Cueba, su muger. Fueron padrinos Don Manuel de Contamina y Catalina Moncina.

ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros de Zaragoza, tomo IV de bautismos (1642-1666), p. 184.

4

1657, junio, 28 Zaragoza

Bautismo de Teresa Felipa Josefa, hija de Ambrosio del Plano y de Pabla Antonia García de la Cueva.

En 28 de junio de mil seyscientos cinquenta y siete, Josef La Foz, coadjutor de San Miguel de los Navarros, baptico segun el rito de la Santa Madre Iglesia Romana a Teresa Felipa Josefa, hija de Ambrosio del Plano y de Paula Garcia de la Cueva, fueron padrinos Francisco Ximenez Maça e Isabel Maria Maicas.

ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros de Zaragoza, tomo IV de bautismos (1642-1666), p. 198.

5

1659, octubre, 12 Zaragoza

Bautismo de Francisco Vicente Antonio del Plano, hijo de Ambrosio del Plano y Pabla Antonia García de la Cueva.

En doce de octubre de mil seiscientos cinquenta y nueve el doctor Pablo Agustin de Baeza,

retor, dio el catecismo a un hijo de Ambrosio del Plano y de Paula Garcia La Cueva, bautizólo en casa mossen Joseph Lafoz, llamose Francisco Vicente Antonio fueron padrinos Antonio Taguenca y Maria Matute.

ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros de Zaragoza, tomo IV de bautismos (1642-1666), p. 229.

6

1662, marzo, 30 Zaragoza

Bautismo de Jusepe Manuel Ambrosio del Plano, hijo de Ambrosio del Plano y de Pabla Antonia García de la Cueva.

En treinta de marzo de mil seiscientos sesenta y dos, el doctor Agustin de Baeza, retor de San Miguel de los Navarros dio el catecismo segun el rito de la Santa Iglesia Romana a un hijo de Ambrosio del Plano y Paula Garcia de la Cueva, conyuges. Llamose Jusepe Manuel Ambrosio. Bautizolo Marina Blas, comadre, fueron padrinos, Martin de Peña y Manuela Mirto.

ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo IV de bautismos (1642-1666), f. 260.

7

1664, julio, 11

Bautismo de Cristofora María, hija de Ambrosio del Plano y Pabla García de la Cueva.

En once de julio de mil seiscientos sesenta y quatro mossen Joseph la foz bautizó según el rito de la santia iglesia romana una hija de Ambrosio del plano y Paula Garcia de la Queba, conyuges, llamose Christofora Maria. Fueron padrinos Jusepe Ochoa de Ojalde y Quiteria Perez.

ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo IV de bautismos (1642-1666), f. 285.

8

1672, marzo, 23 Zaragoza

Partida de defunción del pintor Ambrosio del Plano.

En 23 de marzo de 1672 murio Ambrosio del Plano con solo el sacramento de la extremaunción. Vivía junto a las casas de la comedia en edad de 60 años poco mas o menos, hizo su testamento con Juan Francisco Sanchez del Castellar. Executores Blas Lecha y Pabla Garcia, su mujer.

ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo 5 de difuntos (1667-1702), p. 689.

9

1693, septiembre, 13 Zaragoza

Muerte de Pabla Antonia García de la Cueva, viuda de Ambrosio del Plano.

En treze de septiembre del año mil seyscientos noventa y tres, detras las casas de las comedias, murio con todos los sacramentos, Pabla Garcia de edad de 56 años. Hizo su testamento Braulio Villanueva. Executor, Gabriel de San Juan, marido de la difunta.

ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo 5 de difuntos de 1667 a 1702, p. 806.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Almería, J. A., Arroyo, J., Díez, M. P., Ferrández, M. G., Rincón, W., Romero, A., y Tovar, R. M. (1987). *Las artes en Zaragoza en el último tercio del siglo XVII (1676-1696)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Ansón Navarro, A. (1981). Plano y García de la Cueva, Francisco del, en *Gran Enciclopedia Aragonesa*. Zaragoza: UNALI, t. X.
- Ansón Navarro, A. (1985). *Aportaciones al estudio de la pintura aragonesa del siglo XVIII: el academicismo artístico en Zaragoza y el pintor y profesor José Luzán Martínez (1710-1785)*, Tesis Doctoral, Universidad de Zaragoza, Zaragoza.
- Ansón Navarro, A. (1987). El gremio de doradores de Zaragoza (1675-1820). En *Homenaje a Don Federico Balaguer*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 485-511.
- Argüello del Canto, C. (2017). El coleccionismo español en el ámbito privado durante el siglo XVII. En A. Holguera Cabrera, E. Prieto Ustio, M. Uriondo Lozano (coords.), *I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores: coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico en España e Iberoamérica*, Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías, 46-54.
- Bruñén Ibáñez, A. I. (1982). *Documentación artística de los años 1658, 1659 y 1660, según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*. Zaragoza. Tesis de Licenciatura: Universidad de Zaragoza.
- Bruñén, A., I., Calvo Comín, M^a L., Senac Rubio, M^a B. (1987). *Las artes en Zaragoza en el tercer cuarto del siglo XVII (1655-1675)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Calvo Comín, M^a L. (1984). *Documentación artística de los años 1655, 1656, y 1657, según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*. Zaragoza. Tesis de Licenciatura: Universidad de Zaragoza.
- Carducho, V. (1979). *Diálogos de la pintura (1633)*, edición prólogo y notas de Francisco Calvo Serraller. Madrid: Ediciones Turner.
- Carretero Calvo, R. (2022). La representación artística de San Pedro Arbués a través de su proceso de canonización (Zaragoza, 1648), en Serrano Martín, E. y Criado Mainar, J. (eds.), *Santos extravagantes, santos sin altar, mártires modernos*. Madrid: Sílex, 173-210.
- Ceán Bermúdez, J.A. (1800). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Madrid: Real Academia de San Fernando, t. V.
- Covarruvias y Orozco, S. (1674). *Primera parte del tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Melchor Sánchez.
- Criado Mainar, J. (1992). Tradición y renovación en los usos profesionales de los talleres pictóricos zaragozanos del Pleno Renacimiento. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 50, 5-84.
- Criado Mainar, J. (2013). Cristóbal de Vera, «pintor del ilustrísimo señor obispo de Tarazona» y el retablo de Santa Ana de la Iglesia de San Francisco de Tarazona (Zaragoza), en Carretero Calvo, R. (coord.), *La contrarreforma en la diócesis de Tarazona: estudios en torno al obispo fray Diego de Yepes*. Tarazona: Centro de Estudios Turiasonenses, 165-205.
- Diéguez Rodríguez, A. (2017). El gusto por la obra de Tiziano dentro de los círculos de poder en el norte de España en la segunda mitad del siglo XVI. El ejemplo de los flamencos trabajando “a la italiana”: Gillis Goignet y el taller de Pablo Schepers y Rolan de Mois. *Potestas: Religión, poder y monarquía*, 10, 103-124.
- Falomir Faus, M. (2012). *Tiziano. San Juan Bautista*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Gil Mendizábal A. M^a (1984). *Documentación artística de los años 1646, 1647 y 1648, según el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza*. Zaragoza. Tesis de Licenciatura: Universidad de Zaragoza.
- Gómez Ferrer, M. (2021). «Un maniquí de fusta». A propósito del inventario de bienes del pintor valenciano Joan Cardona (1556). *Archivo de Arte Valenciano*, 12, 77-91.
- González Hernández, V. (1967). Cofradías y gremios zaragozanos en los siglos XVI y XVII. La cofradía de San Lucas, de pintores. *Zaragoza*, XXV.
- González Hernández, V. (1981). *Jusepe Martínez (1600-1682)*. Zaragoza: Museo e Instituto Camón Aznar.
- González Asenjo, E. (2005). *Don Juan José de Austria y las artes (1629-1679)*, Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- González Asenjo, E. (2019). Juan José de Austria: afición, práctica y «deleite» por la ciencia

- y las artes. *Cuadernos de Historia Moderna*, 44, 2, 481-509.
- Gutiérrez Pastor, I. (1985). La actividad de Francisco del Plano en la Rioja, en *Actas III Coloquio de Arte Aragonés*, Huesca: Diputación Provincial, Sección 1ª, 347-375.
 - Gutiérrez Pastor, I. (1986). Documentos sobre la actividad de Francisco y Felipe del Plano en la Rioja. *Seminario de Arte Aragonés*, 40, 243-271.
 - Ibáñez Fernández, J., y Martín Marco, J. (2017). Del *salón al falso salón*. Las reformas de la iglesia de Santo Domingo de Silos de Daroca (Zaragoza) durante la Edad Moderna. *Artigrama*, 32, 287-317.
 - Jodrá Arilla, G. (2006). Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1634 a 1636, en Bruñén Ibáñez, A. I., Julve Larraz, L., y Velasco de la Peña, E. (coords.), *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, t. VIII.
 - La Sala Valdés, M. de (1933). *Estudios históricos y artísticos de Zaragoza*, edición y notas de Mariano de Pano. Zaragoza: Imprenta del Hospicio Provincial.
 - León Pacheco, C. (2006). Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1628 a 1630, en Bruñén Ibáñez, A. I., Julve Larraz, L., y Velasco de la Peña, E. (Coords.), *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2006, t. VI.
 - López del Plano, J. F. (1880). *Poesías selectas de D. Juan Francisco López del Plano, en gran parte inéditas...*, edición, compilación y prólogo de Borao y Clemente, J., Zaragoza: Diputación Provincial.
 - Lozano López, J. C. (2004). *El pintor Vicente Berdusán (1632-1697) y Aragón: catálogo razonado, clientela y fuentes gráficas, literarias y devocionales de su pintura*. Zaragoza, Tesis Doctoral, Universidad de Zaragoza.
 - Lozano López, J. C. (2017). «De Flandes». El gusto por el arte flamenco en el Aragón Barroco», en Lacarra Ducay, Mª del C. (coord.), *Aragón y Flandes: un encuentro artístico (siglos XV-XVII)*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 195-228.
 - Lucea y Parra, Mª del P. y Fantoni y Benedí, R. (2014). Índice de matrimonios de nobles: títulos del Reino e Hidalgos en algunas parroquias de Zaragoza. Siglos XVI y XVII. *Hidalguía*, LXI, 787-825.
 - Mancini, M. (2010). *Ut pictura poesis: Tiziano y su recepción en España*. Madrid, Tesis Doctoral: Universidad Complutense de Madrid.
 - Manrique Ara, M. (1998). De memoriales artísticos zaragozanos (I). Una defensa de la ingenuidad de la pintura presentada a Cortes de Aragón en 1677. *Artigrama*, 13, 1998.
 - Martín Marco, J. (2020). *Documentos para la Historia del Arte en Daroca y su comunidad de Aldeas entre 1601 y 1750*. Calamocha: Centro de estudios del Jiloca y Centro de Estudios Darocenses.
 - Martínez, J. (2008). *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, edición y notas de Manrique Ara, Mª E. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
 - Martínez Herranz, A. (1996-1997). La casa de farsas del Hospital de Nuestra Señora de Gracia (1590-1778). De corral de comedias a teatro a la italiana. *Artigrama*, 12, 193-215.
 - Morte García, C. (1990). Pintura y política en la época de los Austrias: Los retratos de los reyes de Sobrarbe, condes antiguos y reyes de Aragón para la Diputación de Zaragoza (1586), y las copias de 1634 para el Buen Retiro de Madrid (I). *Boletín del Museo del Prado*, 11, 19-35.
 - Muñoz González, Mª J. (2006). *La estimación y el valor de la pintura en España (1600-1700)*, Madrid: Fundación Universitaria Española.
 - Muñoz y Manzano, Conde de la Viñaza, C. (1894). *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Madrid: Tipografía de los Huérfanos, t. III.
 - Navarro Pedro, J., Calvo Ruata, J. I., Ibáñez Lacruz, J. (1995). *Iglesia parroquial de San Juan Bautista de Cetina*. Diputación Provincial de Zaragoza.
 - Palomino de Castro y Velasco, A. A. (1988a). *El Museo Pictórico y Escala Óptica, Teórica de la Pintura (1715)*, t. I, Madrid: Aguilar Maior.
 - Palomino de Castro y Velasco, A. A. (1988b). *El Museo Pictórico y Escala Óptica, Práctica de la Pintura (1724)*, t. II, Madrid: Aguilar Maior.
 - Parker, G. (2015). *El ejército de Flandes y el Camino Español (1567-1656)*. Edición digital:

Epublibre.

- Pérez Sánchez, A. E. (1965). *Pintura italiana del siglo XVII en España*. Madrid: Fundación Valdecilla.
- Ponz, A. (1788). *Viaje de España*. Madrid: Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía. T. XV.
- Rodríguez Beltrán, M^a del M. (1984). *Documentación Artística de los años 1643, 1644 y 1645 según el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza*. Tesis de Licenciatura inédita: Universidad de Zaragoza, Zaragoza.
- Salas Auséns, J. A. (1988). *Historia de Zaragoza. Zaragoza en el siglo XVII*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada y Ayuntamiento de Zaragoza.
- Sancho Domingo, C. (2012). De la cofradía de los notarios reales de Zaragoza (1396) a la de notarios causídicos o de procuradores (1560), *Aragón en la Edad Media*, XXIII, 245-272.
- Santos Aramburo, A. (1982). *Documentación artística de los años 1667, 1668 y 1669 según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*. Zaragoza. Tesis de Licenciatura. Universidad de Zaragoza.
- Thomson Llisterri, T. (2006). *Iglesia de Santa María la Mayor de Alcañiz*. Alcañiz: Centro de Estudios Bajoaragoneses.
- Trápaga Monchet, K. (2015). La percepción de don Juan José de Austria en Flandes (1656-1659) en Iglesias Rodríguez, J. J., Pérez García, R. M., Fernández Chaves, M. F. (Eds.), *Comercio y cultura en la edad moderna. Actas de la XIII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2839-2852.
- Vicente Romeo, A. (2020-2021). El pintor turiasonense Francisco Ximénez Maza (1611-1670): aproximación a su figura y estado de la cuestión. *Tvriaso*, XXV, 43-74.
- Vicente Romeo, A. (2021). Novedades en torno al arte aragonés: el pintor Diego Escobar (doc. 1632-1672), en Andrés Palos, E., Anía Ruiz, P., Escudero Gruber, I., Espada Torres, D. M^a, Juberías Gracia, G., Juberías Gracia, G., Martín Marco, J., Ruiz Cantera, L., Sanz Guillén, A. M., y Torralba Gállego, B., (coords.) *La Historia del Arte desde Aragón. IV Jornadas de Investigadores Predoctorales*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Vicente Romeo, A. (2022 a). 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, 39-55.
- Vicente Romeo, A. (2022 b). Vicente Tió, un pintor de «pinzel diestro» (h. 1600-1665). *Locus Amoenus*, 19, 2021, 99-112.
- Vizcaíno Villanueva, M^a A. (2005). *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Vizcaíno Villanueva, M^a A. (2010). El círculo de pintores italianos en la corte de Felipe IV, en Martínez Millán, J. M., y Rivero Rodríguez, M. (coords.), *Centros de poder italianos en la monarquía hispánica (siglos XV-XVIII)*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2010, 1797-1822.
- VV.AA. (1990). *El mueble español. Estrado y dormitorio*. Madrid: Consejería de Cultura y Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid.