



**E** S T U  
D  
I O S



*Prendimiento (detalle)*

# UNA SERIE DE COBRES FLAMENCOS EN LA ERMITA DEL SANTO SEPULCRO DE ALLOZA (TERUEL)

JUAN CARLOS LOZANO LÓPEZ  
PROFESOR TITULAR DPTO. HISTORIA DEL ARTE  
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

## Aragón y Flandes (siglos XV-XVII)<sup>1</sup>

Flandes fue en origen un condado medieval (s. IX) que formaba parte de un conjunto bastante heterogéneo de condados, ducados y señoríos denominado Países Bajos (*Nederlanden*) –por estar gran parte de esas tierras por debajo del nivel del mar–, integrado por diecisiete estados o provincias: siete al norte (coincidentes con los actuales Países Bajos, es decir Holanda, que en realidad es el nombre de una de esas provincias o regiones históricas) y diez al sur (correspondientes *grosso modo* a Bélgica, Luxemburgo, norte de Francia y parte del oeste de Alemania). Sin embargo, muy pronto y durante mucho tiempo, “Flandes” pasó a ser utilizado como sinónimo de “Países Bajos”, y con el gentilicio “flamenco” se llegó a denominar, por extensión, a los habitantes de todas esas provincias.

Tras un siglo de dependencia del ducado de Borgoña (1369-1477), el gobierno del condado de Flandes pasó a los Habsburgo y, tras una concatenación de inesperados

acontecimientos, fue heredado en 1506 por Carlos, nieto del emperador Maximiliano I y futuro rey Carlos I de España. Con él se inicia la vinculación política de los Países Bajos a la monarquía hispánica, que por lo que respecta a Flandes y con algunos paréntesis –y a pesar de la independencia de las Siete Provincias Unidas sancionada por el tratado de Münster (1648)– duró casi dos siglos, pues a raíz de la muerte de Carlos II, el último de los Austrias españoles, y la llegada de la dinastía borbónica, los Países Bajos católicos o meridionales, y con ellos Flandes, se desvincularon de la Corona española y pasaron, en virtud del tratado de Utrecht (1713, aunque la cesión definitiva se produjo en 1715), a la rama austríaca de los Habsburgo.

Las relaciones de nuestro país con estos territorios fueron intensas en el terreno

### 1

Para todo lo que sigue, véase:  
VV. AA., *Aragón y Flandes. Un encuentro artístico (siglos XV-XVII)* (catálogo de exposición), Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2015.

artístico –aunque no exclusivamente–, de tal modo que por vías terrestres (a través de la cordillera pirenaica, con la inevitable intermediación francesa) o marítimas (puertos del Cantábrico, especialmente los vizcaínos o, incluso, del Atlántico meridional como Cádiz, Sevilla o Málaga) llegaron a nuestro país artistas y obras norteños que con su influencia contribuyeron de modo notable al devenir de la historia del arte hispano. El creciente interés mostrado por los españoles hacia el arte flamenco, auspiciado y promovido por los propios monarcas (especialmente, Felipe II y Felipe IV), no se vio sin embargo correspondido desde Flandes, donde fueron mucho más estimados otros productos hispanos como la lana castellana y otras materias primas.

No obstante los múltiples avatares históricos acontecidos, las relaciones comerciales entre Flandes y Aragón se mantuvieron muy activas durante los siglos XV-XVII y lo mismo ocurrió con las de carácter artístico, bien mediante la presencia de artífices del norte de Europa que se desplazaron a la Península, bien a través de la importación de obras, como los afamados tapices y cobres flamencos, o bien por medio de grabados que contribuyeron decisivamente a difundir los modelos y composiciones creados por artistas de esas latitudes.

### Los cobres flamencos

En el siglo XVII la presencia de artistas procedentes de los Países Bajos no fue tan determinante como lo había sido en las centurias anteriores, ni era preciso que lo fuera para mantener ese fecundo manantial de influencias, dado el considerable caudal de obras flamencas que llegaron a Aragón, sobre todo en forma de pinturas sobre cobre de pequeño y mediano formato, normalmente en series de número variable, que abastecieron una amplia demanda de pinturas que, a precios ase-

quibles, ofrecían a sus destinatarios una pintura basada con frecuencia en obras de los grandes maestros y de una calidad media superior a la que los artistas locales podían aportar. Una pintura vistosa, rica, colorista, luminosa, opulenta, elegante, dinámica, expresiva, brillante y vibrante, variada y animada en las actitudes de los personajes, retórica y teatral, con contenido narrativo y protagonismo de la ambientación (arquitectónica o paisajística), que combina la corrección del dibujo, una pincelada jugosa y suelta y una minuciosidad precisa y preciosista conseguida a punta de pincel; una pintura plagada de anécdotas y detalles, que explora géneros escasamente cultivados por los artistas locales, pero que en los temas religiosos, los más abundantes y solicitados, se atiende rigurosamente al *decoro*, exigencia ineludible en el ámbito católico, haciéndolo compatible con elementos profanos e incluso exóticos, y con deformaciones caricaturescas teñidas de un cierto humor; una pintura, en definitiva, que resultaba especialmente atractiva y decorativa tanto en el contexto de una comunidad religiosa como en el del coleccionismo privado y el entorno doméstico, y aportaba a sus propietarios, de acuerdo con la mentalidad aparenencial que impregna la cultura barroca, un prestigio no exento de cierto esnobismo y modernidad.

Aunque la utilización de la plancha metálica como soporte pictórico para cuadros de caballete de pequeño formato surge en la Italia renacentista, en sustitución de las tablas de madera, los artistas flamencos del siglo XVII desarrollaron en torno a ese objeto artístico, apenas cultivado por los artífices españoles, un modo de producción estandarizado –cuasi industrial– con fórmulas recetarias y un sistema comercial a demanda monopolizado en el siglo XVII por firmas de artistas/marchantes como la de los Forchondt que, actuando como auténticas multinacionales de la época,

inundaron el mercado europeo e hispanoamericano. Las principales ventajas que ofrecía el uso de estas láminas metálicas radican en su dureza, consistencia, durabilidad y estabilidad frente a agentes externos de naturaleza biológica y, en menor medida, la humedad, que provoca por oxidación manchas marrones, o el típico cardenillo; pero, sin embargo, son mucho más vulnerables a los accidentes mecánicos, causa de abolladuras, cuarteamientos o pérdidas de capa pictórica. Técnicamente no precisan de una preparación específica, aunque en ocasiones se aplicaba un aceite de ajo para facilitar la adherencia, ni de gran cantidad de capa pictórica, y los pigmentos, al no ser absorbidos, mantienen mejor su intensidad y saturación, produciendo colores esmaltados –los tan apreciados *colores de Flandes*–, cualidades que se avienen perfectamente a la *manera delgada y muy gentil de los flamencos*. Además, al ser obras de pequeño o mediano formato –llamadas por ello “de gabinete”–, pensadas normalmente para espacios recogidos, resultaban fácilmente transportables, incluso con sus característicos marcos negros de ébano, con decoraciones lisas y rizadas de distintos tipos, como las características *flammenleisten* (secciones onduladas).

Junto con los grabados, obras múltiples estampadas a partir de matrices trabajadas normalmente en hueco sobre los mismos soportes calcográficos, los cobres fueron un medio idóneo para la transmisión y difusión de modelos y composiciones flamencas, y se convirtieron, además, en una eficaz arma al servicio de la Iglesia católica frente al protestantismo.

### La serie de cobres de Alloza

La presencia en Aragón de pinturas flamencas sobre lámina de cobre es bastante notable, si bien el conocimiento que de ellas tenemos está limitado a los

ejemplares conservados en ámbitos religiosos y a un número restringido de colecciones privadas, que representan un porcentaje reducido en relación al número de obras de esta naturaleza que pudieron llegar a tierras aragonesas. No es un fenómeno en absoluto exclusivo, y en regiones limítrofes como Navarra y La Rioja se han localizado y documentado gran cantidad de obras de este tipo, poniendo de manifiesto una vez más la importancia estratégica que el valle del Ebro tuvo para la difusión de formas y estilos artísticos<sup>2</sup>.

Una de las series más extensa y completa de las conservadas en Aragón es la formada por doce pinturas sobre la vida de Cristo, muchas de ellas firmadas “Gmo. Forchont fesit [sic]”, que en la actualidad cuelgan en los muros laterales de los dos primeros tramos de la ermita del Santo Sepulcro, templo de una sola nave cubierto con bóveda de medio cañón y cúpula, que culmina y preside el célebre Calvario de Alloza (Teruel). Los temas representados son: la *Natividad*, la *Circuncisión*, la *Adoración de los Reyes*, la *Huida a Egipto*, *Jesús entre los Doctores*, *Jesús ante Caifás*, el *Prendimiento*, *Jesús escarnecido y azotado*, *Jesús camino del Calvario*, la *Crucifixión* y la *Resurrección*. Sobre el asunto del cobre cuya capa pictórica se perdió solo podemos hacer especulaciones, pero podría tratarse de la *Transfiguración en el monte Tabor*. Todos estos cuadros, en formato apaisado, tienen idénticas dimensiones (80 x 97 cm con marco; 70 x 86 cm sin marco, aprox.) y conservan sus marcos de época con molduras sencillas en madera dorada. Aunque no consta (al menos por el anverso) fecha alguna, atendiendo a los datos que

### 2

FERNÁNDEZ PRADO, Francisco (coord.), *Pintura flamenca barroca (Cobres, siglo XVII)* (cat. exp.), San Sebastián, Diócesis de Calahorra y La Calzada-Logroño, 1996.



*Huida a Egipto*

conocemos de su autor podemos situar su cronología en el último tercio del siglo XVII.

La primera mención documental de estas piezas aparece en un “Inventario de los ornamentos, jocalias y útiles de la Iglesia y Ermitas” que forma parte de un documento más extenso elaborado el 24 de septiembre de 1849 por el párroco Francisco Paricio en contestación a una instrucción del arzobispo de Zaragoza, Manuel María Gómez de las Rivas (episc. 1847-1858), expedida el 12 de agosto de ese año como preparación de la visita pastoral<sup>3</sup>. En ese documento, al relacionar los objetos existentes en la ermita, se citan “22 Cuadros, de ellos doce en láminas de metal, preciosos que representan la Pasión”<sup>4</sup>. De un siglo después data la primera referencia bibliográfica, un opúsculo titulado *Historia del Calvario*, escrito por el presbítero Fermín Castillo Catalán, donde al hablar de las donaciones a la ermita se citan

“... doce preciosos cuadros de Jerónimo Folcheri [sic] pintados en plancha de cobre representando las principales escenas de la vida, pasión, muerte y resurrección del Señor...”<sup>5</sup>. Santiago Sebastián afinó algo más

### 3

Archivo Diocesano de Zaragoza [ADZ], Visita pastoral de 1849, núm. 26, *Estado de la Iglesia Parroquial de Alloza. Año 1849*, sin foliar.

### 4

Cfr. GRACIA ARMISÉN, Daniel, *Alloza en la Edad Moderna* (introducción de Eloy Fernández Clemente), Alloza, Ayuntamiento de Alloza e Instituto de Estudios Turoloenses, 1999, p. 191.

### 5

CASTILLO CATALÁN, Fermín, *Historia del Calvario y Novena al Santo Cristo venerado en la iglesia del Santo Sepulcro del pueblo de Alloza*. S. f. [¿1949?]. Se cita por la edición facsímil (Barcelona, Tip. Abadal, 1997).



*Jesús camino del Calvario*

la autoría cuando recogió en su inventario “... doce cobres sobre la vida de Cristo, que se atribuyen a Jerónimo Forchón”<sup>6</sup>, aunque en realidad el autor que firma estas obras fue, como veremos, Guillermo Forchondt. La mención más reciente de estas obras corresponde a Josefina Lerma Loscos y aparece en un encarte dedicado al Calvario de Alloza incluido en la monografía *Comarca de Andorra-Sierra de Arcos* publicada en 2008, donde se menciona correctamente “... una valiosa colección de cuadros de óleo sobre cobre, sobre la vida de Cristo, obra del artista flamenco Guillermo Forchondt...”<sup>7</sup>.

Hasta la fecha no se ha localizado ningún testimonio documental sobre cómo y cuándo llegaron estas obras a Alloza, si bien sabemos por legados testamentarios de varios vecinos que la ermita actual se comenzó a construir a finales del siglo XVII. Así, en 1687 un vecino, Juan Lahoz,

deja en su testamento “... para siempre que se hiciere la obra del Santo Sepulcro en el Calvario, un huerto sito en la partida llamada de La Rambla”<sup>8</sup>, y a comienzos de la siguiente centuria se produjeron otros legados para avanzar en las obras, alentados por un hecho milagroso acaecido cuando se acababan los fundamentos, momento en que “... aparecieron, durante

<sup>6</sup> SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, *Inventario artístico de Teruel y su provincia*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1974, p. 64.

<sup>7</sup> LERMA LOSCOS, Josefina, “El Calvario de Alloza”, en ALQUÉZAR, Javier y RÚJULA, Pedro (coords.), *Comarca de Andorra-Sierra de Arcos*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2008, “Colección Territorio” 31, p. 149.

<sup>8</sup> Recogido en: GRACIA ARMISÉN, *op. cit.*



Crucifixión

varias noches, a las doce en punto, unos resplandores extraordinarios que salían del punto donde hoy está el altar del Santo Sepulcro, prodigio que dio a entender a todos que era del agrado del Señor el que allí se le edificase aquel templo”<sup>9</sup>. Las obras pudieron terminar hacia 1713, pues por esas fechas aparecen ya numerosos legados para decir misas, unos años más tarde (1735) se instaló el gran baldaquino o templete de madera sostenido por cuatro columnas salomónicas, y en 1788 se colocó el pavimento<sup>10</sup>. En la Guerra Civil el citado baldaquino quedó destruido y, tal vez en un intento por quemar los cuadros, se perdió la capa pictórica –pero no el soporte– de uno de los cobres<sup>11</sup>.

Estas pinturas fueron restauradas a comienzos de la década de 2000 por Guillermo Fernández García en la Escuela de

Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid a instancias del entonces párroco, Blas Romero Angulo, y durante la intervención pudo constatarse el curioso modo de trabajo estandarizado de Forchondt y su taller, consistente en

9

CASTILLO CATALÁN, *op. cit.*, p. 7.

10

Todas estas noticias sobre la ermita aparecen recogidas en: GRACIA ARMISEN, *op. cit.*, pp. 20 y ss. y 188 y ss.

11

Del baldaquino queda constancia gráfica gracias a una fotografía del Archivo Juan Mora Insa (sig. MF/MORA/002798, y en el mismo archivo se conserva otra que muestra dos de los cobres (sig. MF/MORA/002797).



asignar números a las figuras –visibles en algunos casos– para facilitar la composición rápida de las escenas, lo que explica que una misma figura aparezca en varios de sus cuadros sin más variación que el color de sus ropas<sup>12</sup>.

Tres cobres de esta serie, la *Huida a Egipto*, *Jesús camino del Calvario* y la *Crucifixión*, pudieron verse por vez primera en la exposición *Aragón y Flandes. Un encuentro artístico*<sup>13</sup>.

### El autor

Hijo del también pintor Gilliam (Guillam, Guilliemo, Willem o Guillermo) Forchondt *el Viejo* (1608-1678) y de María Lemmens, Gilliam Forchondt *el Joven* era miembro de una familia de artistas originaria de Silesia asentada en Amberes a

comienzos del seiscientos, conocida sobre todo por su actividad de exportación de obras de arte (óleos sobre tela y cobre y acuarelas sobre lienzo –*waterverven*–, y por supuesto tapices) y joyas flamencas –amén de otros productos como licores, muebles, encajes y lana, con los que hicieron fortuna– por Europa y América, para la que crearon sedes de la firma Forchondt en varias ciudades, entre ellas Viena, Lisboa o Cádiz.

#### 12

A pesar de haberlo solicitado, no nos ha sido posible consultar el expediente de restauración de estas pinturas, y esta información nos ha sido proporcionada de forma verbal por el restaurador.

#### 13

*Aragón y Flandes. Un encuentro artístico (siglos XV-XVII)*, Zaragoza, Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, 19 mayo-20 julio 2015, cat. núm. 40-42.



*Circuncisión* (detalle)



*Jesús entre los Doctores (detalle)*

Aunque sus primeros contactos con la pintura pudieron producirse en el taller paterno, parece que fue alumno de Erasmus Quellinus II (1607-1678), uno de los últimos discípulos de Rubens, y trabajó en Nuremberg a las órdenes del pintor Johann Franciscus Ermels (1621-1693), especializado en retrato y paisaje. En 1667 viajó a Viena, junto con su hermano Alejandro, donde pintó algunos retratos, y dos años más tarde a Lisboa. Por esos años, alguno de sus siete hermanos se había instalado en la capital gaditana, desde donde continuaron y ampliaron el próspero negocio familiar de exportación de obras de arte a gran escala a América y también de venta a clientes españoles, que utilizaba los puertos flamencos y holande-

ses –Gante, Brujas, Ostende, Dunckerke... y luego Middelburg, Rotterdam y Amsterdam– como punto de origen logístico para la distribución. Gilliam se incorporó con éxito a esa estructura integral perfectamente engrasada y organizada de producción/distribución/venta diversificada y adaptada a las preferencias y gustos de la clientela, dotada de una amplia red profesional de artistas subcontratados, agentes, intermediarios, distribuidores y compradores, a partir de su llegada a España en 1677, momento a partir del cual cambiaría su firma “Gilliam Forchondt” por “Guill[iel]mo Forchondt” o “G<sup>mo</sup> Forchondt”. En cualquier caso, el estilo y calidad desigual de las obras que se le atribuyen hace pensar en una amplia par-

ticipación del taller, por lo que la rúbrica presente en sus obras haya de entenderse más como testimonio visible de una firma o marca comercial que como la identificación de un artista concreto.

En el Museo de La Rioja en Logroño se conservan varios cuadros firmados por Forchondt de dimensiones idénticas a los cobres de Alloza, correspondientes a dos series que pudieran proceder del convento de la Santísima Trinidad de la capital riojana y representan: la *Epifanía*, la *Crucifixión*, la *Caída de Jesús en el camino del Calvario* y *Cristo despojado de sus vestiduras*<sup>14</sup>. También en América se han localizado algunos cobres que podemos relacionar con los que aquí se estudian; así, en la iglesia de San Pedro Mártir de Juli (Perú) se conserva una *Crucifixión* (73 x 57 cm) firmada y con idéntica composición, y existe otra muy similar, esta vez sin rúbrica, en el Museo Regional de Guadalajara (México)<sup>15</sup>, a las que con toda seguridad se podrán añadir otras en el futuro.

#### 14

Sobre Guillermo Forchondt *el Joven* y sus obras en La Rioja, véase: FERNÁNDEZ PRADO, *op. cit.*, pp. 77-78 y 224 y ss. (esp. 226). Y sobre la actividad comercial llevada a cabo por la empresa creada por Guillermo Forchondt *el Viejo* y el papel de los Países Bajos septentrionales en la difusión del arte flamenco en la América Latina: VAN GINHOVEN, Sandra, "Guilliam Forchondt and the role of the Greater Netherlands in the dissemination of Flemish art in Latin America", *De Zeventiende Eeuw*, 31(1), pp. 159-178. DOI: <http://doi.org/10.18352/dze.10116>. Uno de los datos más significativos que arroja este minucioso estudio es que, en 35 años de actividad (1643-1678), Forchondt *el Viejo* vendió 12 852 pinturas, un 75 % de ellas destinadas al mercado internacional, y un 31 % del total viajó a España; de las casi 4000 pinturas llegadas a nuestro país que ese porcentaje representa, un 24 % eran cobres, muchos de ellos ejecutados por artistas de Amberes que no dejaron su firma, y algo más de la cuarta parte de los cuadros eran de temática religiosa.

#### 15

VAN GINHOVEN, *op. cit.*



Ermita del Santo Sepulcro