

Miscelánea de pintura valenciana del siglo XVII

Lorenzo Hernández Guardiola
Doctor en Historia del Arte
Académico Correspondiente

RESUMEN

Poco a poco distintas exposiciones y monografías van permitiendo profundizar en el conocimiento de la pintura barroca valenciana. Sin embargo, aún quedan en nuestras parroquias distintas obras, prácticamente inéditas, algunas en lamentable estado de conservación, que requieren urgente estudio y catalogación. Con este fin se lleva a cabo el presente artículo, que también revisa algunas atribuciones tradicionales de otras en el Museo de Bellas Artes de Valencia, algunas de ellas obras maestras de nuestro siglo XVII.

ABSTRACT

Little by little different exhibitions and monographs are allowing to penetrate into the knowledge of the baroque Valencian painting. Nevertheless, still they stay in our different parishes you act, practically unpublished, some in lamentable condition of conservation, which urgent study and cataloguing need. With this end there is carried out the present article, which also checks some traditional attributions of others in the Museum of Fine arts of Valencia, some of them masterpieces of our 17th century.

En 1640 o poco después el comerciante Guillermo Paulin encargó un retablo para su capilla en San Nicolás de Alicante, que debió ser decorado con obras de Pedro Orrente (1585-1645), al que se le atribuye el soberbio lienzo de *San Guillermo* que formaba parte del conjunto¹ conservado hoy en día en su lugar de origen² (Fig. 1). El retablo alberga también otras obras un poco deterioradas y en la predela, sin duda del pintor, que queremos dar a conocer en esta ocasión. En la de *San José y el Niño* (Fig. 2), el modelo de este último es casi una réplica del que se muestra en la misma composición (también con idéntico halo y vestiduras) de Pedro Orrente en la parroquial de Yeste (Albacete), obra de 1629. En la escena de *San Cristóbal* (Fig. 3), el perfil de este último, se repite en el de Cristo de *Las bodas de Canaá*, del mismo pintor, en la parroquia de La Guardia³.

En la catedral de Segorbe se localizan unas pinturas poco estudiadas, que deben adjudicarse a Vicente Castelló, discípulo y miembro del taller de los Ribalta. Se tratan del lienzo del *Descanso de la Sagrada Familia* (163 x 196 cm.), catalogado como anónimo⁴ (Fig. 4) y dos tablas, puertas de un tabernáculo eucarístico (167 x 70 cm. cada una), que representan *La recogida del maná* y *Los portadores del Racimo*, que traducen lo descrito en el capítulo XVI del Éxodo y XIII de

Números respectivamente (Figs. 5 y 6). Rodríguez Culebras las interpreta como dos alegorías eucarísticas: “En la primera, Moisés, acompañado de Aarón, eleva la vara hacia lo alto de donde desciende el maná como alimento que Dios brinda, protector, a su pueblo. El grupo de gentes que lo recoge constituyen un buen muestrario de personajes, vestuario y utilaje, realizado de forma minuciosa y detallista. En la segunda, los dos emisarios, con vestimenta de época, retornan con un gran racimo como signo de la riqueza del país explorado. En ambos se desarrolla un fondo de paisaje y nubes”.⁵

En estas dos últimas se advierte el estilo de Vicente Castelló, con fondos de tonalidad fría gris y azulada, distintos personajes en diferentes planos para expresar profundidad y acusados escorzos. En el lienzo del *Descanso de la Sagrada Familia*, el rostro de María se corresponde con el de una de las parteras del *Nacimiento de la Virgen*, del pintor, en la iglesia de la Asunción de Andilla y el tratamiento del cabello y barbas de San José, rizosas, ejecutadas con pincelada breve y fluida, se advierte en algunos de los personajes del *Descenso de Jesús al limbo* del monasterio de agustinas de San Martín de Segorbe y en el Padre Eterno que se muestra en la *Coronación de la Virgen por la Trinidad*, atribuida a Vicente Castelló, en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

¹ Sobre el San Guillermo y su atribución a Orrente, véase HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo: “La pintura de los siglos XVII y XVIII en la provincia de Alicante” y “San Guillermo”, en *El barroco en tierras alicantinas*, cat. de la exp. Alicante, 1993, pp. 150 y 192-193.

² El lienzo de San Guillermo, antes en la sacristía de la concatedral, se colocó en su lugar de origen, en el llamado retablo de San Rafael, que ha nombrarse como de San Guillermo, a raíz de la muestra de la Fundación La Luz de las Imágenes *La Faz de la Eternidad*. Alicante, 2006.

³ ANGULO IÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E: *Pintura toledana. Primera mitad del siglo XVII*. Madrid, C.S.I.C., 1973, Lám. 226.

⁴ RODRÍGUEZ CULEBRAS, Ramón: “Catálogo razonado”, en *Fondos del Museo Catedralicio de Segorbe*. Cat. exp. La Poble de Vallbona, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1990, pp. 130-131

⁵ Id; *ibíd.* pp. 126-127.



Fig. 1.- Pedro Orrente. *Pinturas del retablo de San Rafael*. Iglesia concatedral de San Nicolás, Alicante.



Fig. 2.- Pedro Orrente. *San José y el Niño*. Detalle de la Fig. 1.



Fig. 3.- Pedro Orrente. *San Cristóbal*. Detalle de la Fig. 1.



Fig. 4.- Atribuido a Vicente Castelló. *Descanso de la Sagrada Familia*. Museo catedralicio, Segorbe.



Fig. 5.- Atribuido a Vicente Castelló. *La recogida del maná.*
Museo catedralicio. Segorbe.



Fig. 6.- Atribuido a Vicente Castelló. *Los portadores del racimo.*
Museo catedralicio. Segorbe.

El origen de las dos puertas de sagrario no ésta claro. Para Rodríguez Culebras pueden proceder del retablo de la Capilla de la Comunión de la catedral de Segorbe “no siendo del tipo ribalteño”⁶. Para Martínez Serrano se integrarían en el tabernáculo del retablo mayor de San Martín de la iglesia parroquial dedicada a este obispo en Segorbe, cuyas pinturas se adscriben a Juan Ribalta y su taller, de la segunda década del siglo XVII⁷. De ser ello cierto, la atribución a Vicente Castelló que proponemos para las mismas, vendría en parte corroborada por la asignación de las pinturas del mencionado retablo, ya que sabemos que Vicente Castelló formaba parte del equipo de Juan Ribalta cuando éste trabajó distintas obras en Segorbe.

Juan Ribalta y sus colaboradores (Abdón Castañeda, Vicente Castelló) pintaron para la Capilla del Sagrario de la Catedral de Segorbe, con toda seguridad Vicente Castelló desde 1619⁸, fecha en la que podrían datarse las tablas de asunto eucarístico. También hacia 1630 en que sabemos que este último pintor residía en Segorbe, donde estuvo seguramente hasta 1635⁹. De Abdón Castañeda (...1602- Valencia, 1629), otro ribaltesco, debe ser un lienzo de *Judith*, que se conserva en el Hospital de Valencia (Fig. 7), cuyo rostro es idéntico al que muestra la *Virgen con ángeles* del mismo autor, en el Museo de Bellas Artes de esta ciudad¹⁰, con tratamiento de bodegón del manto talar igual al de Santa Úrsula (también de prototipo cercano) del lienzo de esta santa conservado en el monasterio de agustinas de San Martín de Segorbe. Pintor un tanto arcaico, amante de las composiciones si-

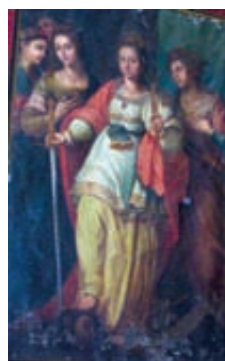


Fig. 7.- Atribuido a Abdón Castañeda. *Judith*. Hospital de Valencia. Segorbe.



Fig. 8.- Atribuido a Jerónimo Jacinto de Espinosa. *Oración en el Huerto*. Monasterio de San José y Santa Tecla. Valencia.

métricas, de prototipos de cuerpos alargados y amante del pormenor, fue pintor de menor calidad de cuantos se documentan en el taller de los Ribalta, pero con seguro acento funcional o piadoso en la iglesia valenciana de la Contrarreforma.

A Jerónimo Jacinto de Espinosa (Cocentaina, 1600 - Valencia, 1667) hay que adjudicar un deteriorado lienzo de la *Oración en el Huerto*, (Fig. 8) en el monasterio de San José y Santa Tecla de Valencia que debe fecharse en los últimos años de su producción. De tonos rojizos, por la preparación del lienzo con almagra, y bastante deteriorado, muestra a Cristo arrodillado ante un ángel en vuelo, casi de perfil y torso desnudo, que porta la Cruz. El modelo de este último se repite en el que se muestra también en vuelo y perfil en *La visión de San Ignacio*, de Espinosa, en el Museo de Bellas Artes de Valencia¹¹. El modelo de Cristo se corresponde con el San

⁶ RODRÍGUEZ CULEBRAS, Ramón: “El arte religioso en la antigua diócesis de Segorbe. De Trento a los nuevos tiempos”, en *La Luz de las Imágenes. Segorbe*. Valencia, 2001.

⁷ MARTÍNEZ SERRANO, Fernando Francisco: “Retablo de San Martín”, ficha núm. 125 en *La Luz de las Imágenes. Segorbe*. Valencia, 2001, p. 501.

⁸ RODRÍGUEZ CULEBRAS, Ramón: “Catálogo razonado”, op. cit. pp. 126-127.

⁹ Véase BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*. Cat. exposición. Madrid, 1987, p. 196.

Más datos sobre Vicente Castelló pueden encontrarse en LÓPEZ AZORÍN, María José: *Documentos para la historia de la pintura valenciana en el siglo XVII*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006, pp. 39 y 30.

¹⁰ BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*, op. cit., pp. 254 y 255.

¹¹ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667)*. Cat. de la exposición. Museo de Bellas Artes de Valencia, del 28 de septiembre al 12 de noviembre de 2000. Valencia, 2000, p. 76-77, cat. n.º 3.

José de la *Sagrada Familia*, también en la misma pinacoteca, y en el mismo personaje en *La muerte de la Virgen* de la colección Grupo Lladró. La expresión piadosa de Cristo con la mirada hacia lo alto, se advierte en otras obras de Espinosa, caso del lienzo de *San Lorenzo* de la valenciana parroquia de Santo Tomás¹² o el *San Pascual Bailón* del Museo Nacional de Arte de Cataluña. El brazo desnudo del ángel es de idéntica configuración al que muestra Cristo en la mencionada obra del Grupo Lladró y en la santa protagonista del lienzo más famoso de Espinosa, *Última comunión de la Magdalena*, conservado también en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

También hay que atribuir a Espinosa un *Cristo con la cruz a cuestas*, que se localiza en la iglesia parroquial de San Miguel Arcángel de Salem (Valencia) (Fig. 9), cuyo modelo, muy similar a los de Aníbal Carracci, es el mismo que se muestra en *La visión de San Ignacio*, de 1631, del pintor, en el Museo de Bellas Artes de Valencia y en el *Cristo recogiendo las vestiduras* del Museo del Greco de Toledo, y de semejante y delicada posición de la mano derecha, a la de la izquierda sobre el madero del también Cristo portacruz de la mencionada visión de San Ignacio.

Especial interés muestran dos lienzos compañeros alusivos a los martirios de los santos Juanes, Bautista y Evangelista (Figs. 10 y 11), originarios del convento de la Merced de Valencia, que se conservan en el Museo de Bellas Artes de esta ciudad y que ingresaron en el mismo tras la desamortización eclesiástica del siglo XIX¹³.

En la *Degollación de San Juan Bautista*, el santo se muestra arrodillado, con un cordero (“agnus dei”) entre los brazos, teniendo a sus pies la cruz con la banderola. Tras él, su verdugo, sujetándole por el pelo, en acto de degollarlo. En



Fig. 9.- Atribuido a Jerónimo Jacinto de Espinosa. *Cristo con la cruz a cuestas*. Iglesia parroquial de Salem (Valencia).

lo alto, un ángel, en pronunciado escorzo, porta una hoja de palma, símbolo del martirio y una corona de laurel, que alude a la eternidad y a la victoria, con la que se coronaba a los primeros mártires del cristianismo. El tipo de espada, sus toques de luz son muy semejantes a la que porta el verdugo en la misma escena del *Martirio de San Juan Bautista* en una de las pinturas del retablo mayor de Alcalá de Xivert. Su perfil se relaciona con el de Cristo en la escena de su bautismo en la misma parroquia.

En el *Martirio de San Juan Evangelista*, se muestra al apóstol en la tina de aceite hirviendo, de la que asoma poco más de medio cuerpo.

Envejecido, tiene las manos juntas en actitud de oración y dirige su mirada hacia lo alto. Sobre él, otro ángel en vuelo con la corona de

¹² HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo: “San Lorenzo”, ficha nº 216, en cat.exposición *Lux Mundi*, La Luz de las Imágenes. Xàtiva, de abril a diciembre de 2007, pp. 690-603.

¹³ Los dos tienen las mismas medidas, 194 x 84 cm. Firma e inscripciones: «Degollación de San Juan Bautista», en la banderola: «ECCE AGNVS DEI QVI TOLLIT PECATA MUNDI»; «Martirio de San Juan Evangelista», detrás del lienzo, etiq. «Vete. Salvador? Gómez.2 XVII». Números de Inventario: 2519 y 2531.

laurel y la palma del martirio. Se alude al tormento que sufrió el evangelista en tiempos de Domiciano (Leyenda Dorada, cap. IX). Su actitud mirando hacia lo alto es típica de Urbano Fos y el modelo anciano con pelo largo y barbas canas puede identificarse entre los apóstoles de la *Asunción de la Virgen* y otros trabajos en Alcalá de Xivert¹⁴.

Ambos lienzos, compañeros por las medidas y procedencia, estuvieron en el convento de La Merced de Valencia, entrando a formar parte de los fondos del Museo tras la Desamortización. Fueron inventariados en 1847 como obras de Orrente, atribución que mantuvieron posteriormente los catálogos de 1850, 1863, 1867, así como Araujo Salvá (1892, p. 20) y Tramoyeres. Posteriormente Tormo, en 1932, los considera atribuidos a Esteban March, aunque plantea la posibilidad de que se traten de obras de Luis y Vicente Salvador Gómez respectivamente. Esta última atribución explicaría la presencia, al dorso del lienzo del “*Martirio de San Juan Evangelista*”, de un tejuelo con el nombre de Vicente Salvador Gómez en letra actual¹⁵.

Es probable que a estos lienzos se refiriera Gudiol al citar, en el Museo de Valencia y como de Orrente, unas “Escenas de la vida de San Juan”, que supone pintadas en 1616¹⁶.

Angulo y Pérez Sánchez rechazaron la atribución a Orrente, así como la fecha dada por Gudiol. Teniendo en cuenta el dibujo, tal vez

preparatorio del lienzo del *Martirio de San Juan Evangelista*, de rostro barbilampiño y mucho más joven que en el lienzo que nos ocupa, conservado en el mismo museo, que porta una antigua atribución a Pontons en su reverso, ambos investigadores consideraron esta asignación como la más convincente para ambos martirios de los santos Juanes¹⁷.

Adela Espinós ha señalado que el paralelismo existente entre el mencionado dibujo y el lienzo de Cambiaso en la iglesia de San Gregorio de Génova, hacen pensar en una inspiración de la obra valenciana en esta última, seguramente a través de alguna estampa¹⁸.

No obstante todo lo apuntado, no queda para quien esto suscribe muy clara la atribución a Pontons. Nosotros consideramos ambos lienzos más cercanos al modo de hacer de Urbano Fos (...1635 - Valencia, 1658), al menos de las obras que se le atribuyen. El tipo de ángel niño en vuelo, su tratamiento, la manera de sujetar la corona de laurel, en ambos lienzos, si bien procede de Espinosa, se relacionan estrechamente con los que aparecen en el *San Eloy y Santa Lucía* de la iglesia de San Agustín de Castellón o en el de *San Vicente Ferrer* del Museo del Prado, ambos considerados de Urbano Fos¹⁹. El tipo humano de cuerpo huesudo, torso estrecho y musculoso del San Juan Evangelista, se corresponde con el que muestra Cristo en la *Crucifixión* del pintor en el santuario de la Virgen de Lledó (Castellón),

¹⁴ Véase BENITO DOMÉNECH, Fernando y OLUCHA MONTINS, Ferran: *Urbano Fos, pintor (b.1615-1658)*. Cat. exposición. Museu de Belles Arts de Castelló, del 13 de marzo al 15 de junio de 2003, p. 49.

¹⁵ Catálogos del Museo: *Degollación de San Juan Bautista*: Museo de Pintura y Escultura, 1847, núm. 455. Catálogo, 1850, núm. 455. Catálogo, 1863, p. 35, núm. 704. Catálogo, 1867, p. 40, núm. 586. ARAUJO, SÁNCHEZ, Ceferino: *Los Museos de España*. Madrid, 1875, núm. 704. SALVÁ Y SIMBOR, Gonzalo: *Memoria leída en la solemne apertura del Museo Provincial de Bellas Artes. El 20 de marzo de 1892. Por el académico...* Valencia, 1892, p.20. TRAMOYERES BLASCO, Luis: *Guía del Museo de Bellas Artes de Valencia*. Valencia, 1915, p. 19. TORMO, Elías: *Valencia. Los Museos*. Madrid, 1932, p. 42, núm. 382.

¹⁶ GUDIOL, José: *Spanish Painting. The Toledo Museum of Art*. Toledo, Ohio, 1941; p. 79).

¹⁷ ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Pintura toledana...*, op.cit.; p. 338). Esta atribución se ha venido manteniendo recientemente para ambos lienzos. Véase GOMEZ FRECHINA, José: “Degollación de san Juan Bautista y Martirio de San Juan Evangelista”, n° 30 de cat.exp. *La Gloria del Barroco*, La Luz de las Imágenes. Valencia, 2009, pp. 214-215.

¹⁸ ESPINÓS DÍAZ, Adela: *Museo de Bellas Artes de Valencia. Catálogo de dibujos I (siglos XVI-XVII)*. Madrid, 1979; núm. 116 del cat.

¹⁹ Vid. KOWAL, David Martin: *The Life and Art of Francisco Ribalta 1565- 1628*. Michigan, 1981; cat. núm. SF-6, SF-12 y SF-13



Fig. 10.- Atribuido a Urbano Fos. *Martirio de San Juan Bautista*.
Museo de Bellas Artes. Valencia.

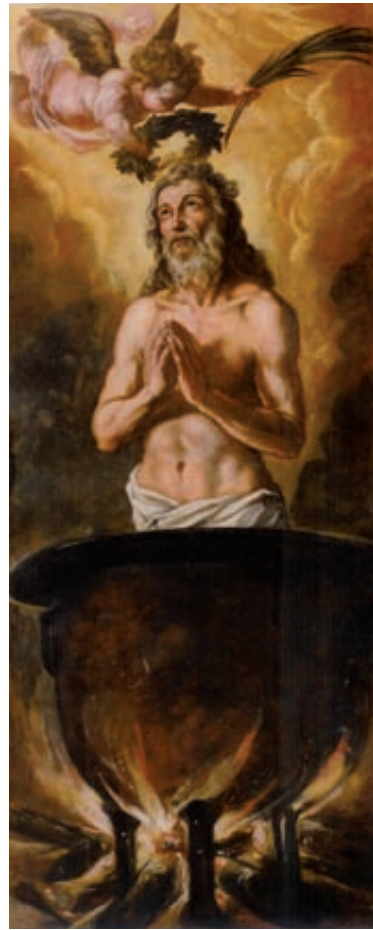


Fig. 11.- Atribuido a Urbano Fos. *Martirio de San Juan Evangelista*.
Museo de Bellas Artes. Valencia.

llevado a cabo entre 1647 y 1648. El tratamiento en general de las manos de menestral, alargadas, con abultadas venas, numerosas arrugas y marcadas pinceladas; el tipo de pliegues de los paños, el canon alargado de los personajes, las miradas piadosas hacia lo alto, de los lienzos que estudiamos, conectan mejor con el estilo patente en la producción asignada a Fos.

Ambas obras y especialmente la del *Martirio de San Juan Evangelista*, se relacionan con el *San Onofre* de Francisco Ribalta en la iglesia parroquial de Algemés, que formó parte de su retablo mayor.

La posición de las manos, el tratamiento del pelo y la barba, la cabeza grande, la distribución de la luz, son en ambas obras muy semejantes.

También pueden relacionarse con el mundo orrentesco. El escorzo del rostro del verdugo en el *Martirio de San Juan Bautista* es habitual en muchos personajes de Pedro Orrente. El tratamiento de los músculos del brazo izquierdo de este último santo, es muy similar al que muestra el enfermo, en primer término, del lienzo de la *Curación del paralítico*, del mismo pintor, en el Museo Diocesano de Orihuela (Alicante).



Fig. 12.- Atribuido a Pablo Pontons. *San Pedro Nolasco*. Museo de Bellas Artes. Valencia.

Aunque ambas obras fueran incautadas en el convento de la Merced durante la exclusión del siglo XIX, su iconografía remite a los titulares de la vecina iglesia de los Santos Juanes o San Juan del Mercado, donde sabemos que Urbano Fos (que vivía en la demarcación parroquial) había pintado las puertas de su Sagrario con representaciones de ambos santos, que pueden ser los lienzos que estudiamos. Así como una Inmaculada Concepción, que se localizaban en el altar de la Capilla de la Comu-

nión de la iglesia, construida entre 1645 y 1654, cobrando por estas pinturas el 29 de mayo de 1662 la cantidad de 22 libras²⁰. Sabemos que la parroquia había vendido parte de su patrimonio para acometer el gasto de su remodelación barroca desde finales del siglo XVII²¹ y de esa forma las obras que nos ocupan pudieron pasar al convento de la Merced. Por sus medidas bien pudieron ser puertas de sagrario.

En el Museo de Bellas Artes de Valencia se cataloga un magnífico lienzo de *San Pedro Nolasco* (Fig. 12), atribuido a Pablo Pontons (c. 1622-1691), pintor prácticamente desconocido y muy reputado en su tiempo, al que en esta ocasión queremos atribuir, a partir de éste, otro de *La última comunión de la Magdalena*, conservado en la misma pinacoteca.

Por documentación exhumada por la investigadora María José López Azorín, sabemos que Pablo Pontons en 1635, con trece años de edad, entra en el taller de Pedro Orrente para que este le enseñe el arte de la pintura durante siete años²², luego nacería hacia 1622, no 1630 como se ha apuntado alguna vez. Falleció poco antes del 5 de abril de 1691, fecha de su entierro en el convento de San Felipe de Carmelitas Descalzos de Valencia²³.

El *San Pedro Nolasco* (92,5 x 74,5 cm) del Museo de Valencia²⁴ muestra al santo de medio cuerpo, casi en actitud frontal, mirando directamente al espectador, sobre fondo umbrío. Con la mano izquierda sostiene un trozo de panal con unas abejas y con la izquierda una cruz de doble travesaño. Viste el hábito de mercedario,

²⁰ Véase: GIL GAY, Manuel: *Monografía histórico descriptiva de la real parroquia de los Santos Juanes de Valencia*. Valencia. Tipografía de San José, 1909. Urbano Fos había muerto en 1658, luego no pudo cobrar en 1662, aunque quizá el que lo hace sea su hijo homónimo. Es probable que la fecha de 1662 fuera en realidad 1652, confundiendo Gil Gay en la lectura, resultando imposible de verificar esta circunstancia por haberse destruido el archivo de esta parroquia. Véase OLUCHA MONTINS, Ferran: "Cronología y documentación", en *Urbano Fos, pintor (h. 1615-1658)*, op. cit. p. 38.

²¹ SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago y ZARRANZ DOMÉNECH, M^a Reyes: *Historia y mensaje del templo de los Santos Juanes. Aproximación histórica*. Valencia, Federico Doménech, 1989, p. 29-30.

²² LÓPEZ AZORÍN, María José: *Documentos para la historia de la pintura valenciana en el siglo XVII*, op. cit. p. 76.

²³ FERRÁN SALVADOR, Vicente: *El pintor Pablo Pontons. Noticia biográfica*. Valencia, Ed. F. Doménech, 1944.

²⁴ Inscripciones: áng. inf. der. a temple: "111". Detrás, parte superior del marco, a bolígrafo rojo: "PONTONS"; a bolígrafo azul: "88". Número de Inventario del Museo: Año 00026/00089.



Fig. 13.- Atribuido a Pablo Pontons. *La última Comunión de la Magdalena*. Museo de Bellas Artes. Valencia.

en el que se aprecia el escudo de la orden con las barras de la Corona de Aragón.

El santo se identifica en el Inventario del Museo como San Bernardo de Claraval, sin duda por la presencia del trozo de panal, ya que la colmena es atributo suyo, pues se comparaba con la miel su dulce elocuencia. La presencia del escudo de la orden mercedaria y la cruz de doble travesaño obliga a recha-

zar la identificación, que se ajusta más a la de San Pedro Nolasco. Tanto el panal como las abejas deben de aludir a las cualidades de este último; tal vez a la castidad, la diligencia y la laboriosidad. El panal de abejas puede hacer referencia también a una leyenda en torno a su nacimiento recogida por Tirso de Molina en su “Historia General de la Orden de las Mercedes”²⁵.

²⁵ VARIOS AUTORES: *Guía del museo de Bellas Artes de Valencia*. Valencia, 2009, núm 158, p. 167. Véase también COLOMBO, Phelipe: *Vida del glorioso patriarca San Pedro Nolasco, fundador del orden real y militar de Maria Santísima de la Merced, ó Misericordia, redempcion de cautivos: escrita por el R.P.M Fr..... Historiador Geneal de dicho Real Oreden. Impresa el año 1674*. SEGUNDA IMPRESIÓN. En Madrid, en la oficina de Antonio Marin, Año de 1769.

El lienzo procede de la antigua colección D'Estoup de Murcia. El número III que se muestra pintado al temple en el mismo, es el que tenía en el catálogo de dicha colección de 1864. En la misma se recogería como obra de Pablo Pontons, atribución que mantuvo Martínez Ripoll²⁶.

Este autor señala acertadamente la relación del lienzo con las obras de Jerónimo Jacinto de Espinosa, no sólo en la concepción y tratamiento del modelo, sino también por los detalles técnicos, relacionándolo con las “historias mercedarias”, que se le atribuyen a Pontons en el Museo de San Pío V, concretamente con el lienzo de “San Ramón Nonato recibiendo el hábito de Mercedario”.

Desde luego, el tratamiento de las telas, con grandes pliegues casi almidonados, sobre todo en la capa del hábito, la manera de plegar la capucha tras la cabeza, así como la soltura en la ejecución en los cabellos y barba, que contrasta con el minucioso tratamiento del panal, las abejas y las uñas de las manos, se corresponde perfectamente con lo apreciable en la mencionada obra tradicionalmente atribuida a Pontons.

Destaca el pronunciado claroscuro de toda la figura, configurado por una luz lateral, que acentúa los rasgos del rostro de mirada profunda, incidiendo en la finalidad piadosa del lienzo. El mismo debe proceder, sin duda, de algún cenobio mercedario valenciano, pasando seguramente a la colección murciana por compra en el siglo XIX tras la Desamortización.

De importancia excepcional es el lienzo de *La última Comunión de la Magdalena* (Fig. 13), que se localiza también en el Museo de Bellas Artes de Valencia²⁷.

En el centro de la composición y de rodillas, se muestra María Magdalena, vestida con tosco sayal, con los brazos extendidos y la mirada

hacia lo alto. Junto a ella, un ángel de torso desnudo, pelo rizado y casi de perfil, le sujeta con su mano derecha, mientras señala con el índice de la izquierda. Otro ángel se muestra a sus espaldas. A la derecha del espectador, de pie, el sacerdote (que debe ser el obispo Maximino), con la patena vacía en la diestra. Al pie de la santa, el vaso de alabastro con perfume, con los que ungió los pies de Cristo, su atributo habitual. Se representa a María Magdalena después de su última comunión en la Provenza, a punto de expirar entre ángeles.

Este magnífico lienzo debe ser el que se inventariaba en 1847 como “La Magdalena después de la Comunión”, procedente del convento de Santo Domingo de Valencia, deteriorado y como copia de Espinosa. Citado posteriormente en los catálogos de 1863 y 1867 como obra de la escuela de Espinosa, expuesta en el Museo como trabajo de Orrente, tanto Angulo como Pérez Sánchez desecharon esta autoría, considerándola obra de algún discípulo de Ribalta influido por Orrente²⁸.

Desde luego, se advierten elementos orrenescos en el escorzo del rostro y el tratamiento lumínico del ángel a espaldas de la Magdalena. El tipo humano del que sostiene a la santa, con pelo rizado, se corresponde con otros modelos del pintor toledano; la forma de plegar la túnica de este último, es también común al artista. Sin embargo, otros detalles evocan también a Jerónimo Jacinto de Espinosa, como la concepción de la figura de la Magdalena, que en el tratamiento del pelo, el burdo sayal y el macerado rostro, así como en la actitud vertical del sacerdote y en el ángel que se dispone a sostenerla, recuerdan *La última Comunión de la Magdalena* (1665) de este autor en el Museo (núm. 568 del Inventario); al menos resulta muy difícil el no admitir que el autor de una composición no viera la otra o

²⁶ MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio: *Catálogo de las pinturas de la antigua colección d'Estoup, de Murcia*. Murcia, 1981; p. 105, núm. 88). Reiteradamente viene confundiéndose con San Bruno y que Catalá Gorgues, en el artículo citado, aclara una vez más.

²⁷ 122 x 103 cm Procedencia: Convento de Santo Domingo de Valencia. Número de Inventario: 1624. Catálogos del Museo: Museo de Pintura y Escultura, 1847, núm. 378. Catálogo, 1850, núm. 378. Catálogo, 1863, p. 23, núm. 420. Catálogo, 1867, p. 29, núm. 414.

²⁸ ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: *Pintura toledana*, op. cit; p. 341).

viceversa. La configuración del cuello del ángel que sostiene a la santa, musculoso y con abultada tendón, es muy semejante al de uno de los sayones en el *Martirio de San Marcelo*, también de Espinosa en el Museo (núm. 4165 del Inventario). La forma de plegar el paño sobre el calzado del sacerdote, se advierte también en la Santa Catalina de Sena de la *Sagrada Familia con santos*, de este mismo autor y en el mismo lugar (núm. 2603 del Inventario).

Con todo, el autor de esta soberbia obra, manifiesta una gran personalidad y grandes dotes como pintor, sobre todo en la equilibrada, íntima y cuidadosa composición (inscribible en un círculo); en el seguro y perfecto dibujo, así como en el rico colorido, aunque su estética, pese a tratarse sin duda de un autor que trabaja en la segunda mitad del siglo XVII, se mantenga en los postulados tenebristas del primer tercio del mismo.

La obra se relaciona íntimamente, sobre todo en la figura del sacerdote, con el *San Pedro Nolasco*, que hemos estudiado. Si se admite este último como obra de Pablo Pontons, habrá que aceptar que el lienzo de *La última comunión de la Magdalena*, es también un trabajo suyo.

El tratamiento del rostro del sacerdote, de expresiva mirada, casi calvo con el pelo resuelto con suelta pincelada, la fluida barba, es el mismo que el de *San Pedro Nolasco*. Común a ambos modelos son la concepción almidonada de los pliegues y el marcado dibujo de las uñas de las manos.

Esta composición debió de gozar de éxito, pues conocemos una *Última Comunión de Santa María Egipciaca*, que reproduce Ferrán Salvador como obra de Espinosa (y no es suya), que sigue muy de cerca a la que nos ocupa²⁹.

La obra que catalogamos puede considerarse como una de las composiciones más logradas del siglo XVII valenciano y aún español, comparable incluso con la obra homónima de Jerónimo Jacinto de Espinosa.

En las dependencias del antiguo monasterio de San Jerónimo de Granada se localizan distintas obras del pintor Senén Vila (Valencia, 1640-Murcia, 1707), una de las cuales, de mediano formato, se encuentra firmada en el ángulo inferior izquierdo como “SVILA”. Representa a *San Antonio de Padua* (Figs. 14 y 15), con el Niño casi desnudo y con las piernas abiertas sentado sobre una mesa, que dirige su mirada y su mano hacia el santo, quien a su vez le acerca su izquierda al pecho y sujeta con la derecha unas azucenas (símbolo de la pureza). La escena se abre a un paisaje crepuscular típico de Senén Vila y sobre la mesa se advierte un libro, magnífico trozo de naturaleza muerta.

Esta obra la debió de trabajar Vila en su residencia de Murcia o previo traslado a Granada; encargo que quizá debió conseguir a través de su amigo, el escultor Nicolás de Bussy, que sin duda había estado en la ciudad. Quizá también por ser Vila uno de los mejores pintores de la zona, establecido en la cercana capital del Segura.

²⁹ FERRÁN SALVADOR, Vicente: “A propósito de las pinturas de Jerónimo Jacinto de Espinosa en el Museo de Bellas Artes de Valencia”. *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1961; pp. 58 y 59.

Fig. 14.- Senén Vila. *San Antonio de Padua*. Monasterio de San Jerónimo. Granada.



Fig. 15.- Detalle de la Fig. 14.

