

Pintores valencianos en la Roma de finales del siglo XVII

Víctor Marco García

Real Academia de España en Roma

La escuela de pintura valenciana de finales del siglo XVII es todavía, a fecha de hoy, una de las grandes desconocidas del panorama artístico español. La desaparición de buena parte del patrimonio, la destrucción de numerosos archivos y el escaso interés mostrado por la crítica hacia la pintura de este periodo han sido los principales factores que han contribuido a ese olvido injustificable.

Aunque es cierto que, en la segunda mitad del siglo XVII, Valencia ya había perdido el importante papel desempeñado en épocas pasadas, una nómina importante de artistas continuaba su labor en este virreinato, al amparo de unas circunstancias económicas favorables. La escuela de pintura valenciana ya no exportaba modelos innovadores, los importaba de Madrid o de otros países, principalmente de Italia. Atrás quedaban los grandes genios de la pintura local como los Ribalta o Jerónimo Jacinto de Espinosa y los artistas, salvo algunas excepciones, se dedicaban a repetir incansablemente los modelos de estos célebres pintores de la primera mitad de siglo, llegando incluso a rebasar la frontera del siglo XVIII.

La historiografía generalmente ha sido unánime en admitir que las principales novedades estilísticas se importaban de Italia por medio de las estampas. Tal afirmación no es del todo cierta puesto que, aunque las estampas jugaron un papel importante en la renovación de la pintura en la segunda mitad del siglo XVII valenciano, fueron otros los factores que favorecieron una importante renovación estilística que culminó, a finales de siglo, en la creación de un barroco castizo de impronta italiana. Uno de esos factores es el viaje de artistas locales a Italia, concretamente a la ciudad de Roma.

Desde el siglo XVI, Roma se había convertido en uno de los principales polos de atracción del continente europeo y despuntaba, tanto por su riqueza artística e intelectual como por tratarse de un enclave estratégico de la política internacional. El hecho de ser el lugar de residencia del Papa, la máxima autoridad eclesiástica, la convertía en capital de la cristiandad y centro de atención de las monarquías católicas europeas. A ella acudían numerosos religiosos de diferentes naciones europeas, entre ellas la española, dispuestos y deseosos de ocupar puestos de importancia en el escalafón del estado pontificio. Del mismo modo también acogió a artistas de diferentes naciones para formarse en la práctica de las bellas artes, junto a los genios de mayor renombre. Como comprobaremos en las páginas sucesivas, los artistas valencianos que más dilataron su estancia en Roma fueron Vicente Giner y Vicente Vitoria, que reunían ambas condiciones: la de un estado

religioso y la de su dedicación a la pintura. Exceptuando estos casos en los que resulta evidente un apoyo eclesiástico, poco o nada se sabe sobre los contactos previos que mantuvieron el resto de pintores valencianos antes de emprender su viaje, o cuáles fueron las ayudas que recibieron una vez llegados allí. Se desconoce también las obras que pudieron realizar en Italia y el alcance de sus aportaciones una vez regresados a Valencia.

En el periodo que nos ocupa, la segunda mitad del siglo XVII, las únicas noticias de que disponemos son las proporcionadas por las principales fuentes del siglo XVIII, incluidas en biografías, diccionarios y literatura de viajes como pueden ser las obras de Palomino, Ponz, Orellana y Ceán Bermúdez¹.

Sumando las noticias aportadas por las fuentes podemos llegar a la conclusión de que la academia a la que más acudieron los pintores valencianos durante su estancia romana fue la del pintor Carlo Maratta, *principe* de la Academia de San Lucas desde 1664 hasta su muerte en 1713. La elección de Maratta por parte de estos artistas resulta evidente puesto que, tras la muerte en 1669 del pintor Pietro Da Cortona, era considerado el pintor de mayor prestigio en Roma. Maratta fue el discípulo más aventajado de Andrea Sacchi, quien a su vez fue alumno de Rafael, heredando a través de esta línea el clasicismo del alto renacimiento y sabiéndolo adaptar perfectamente a los propios ideales y estética del barroco. Su modelos generalmente eran tomados de las obras de Rafael, sobre todo las delicadas y dulces *madonnas* que tanta fama le dieron, aunque en su etapa madura también se advierten influencias de Annibale Carracci y Guido Reni, pintores de referencia en las doctrinas de Giovanni Pietro Bellori, primer biógrafo y amigo personal del artista, y partidario también de unos ideales y una poética clasicista.

Su enorme fama hizo que sus obras fueran requeridas por numerosos comitentes de otras naciones europeas, tanto de la nobleza y la burguesía como del clero, hecho que no le impidió desatender sus encargos en la ciudad de Roma, sobre todo en la corte pontificia, con la que siempre mantuvo buenas relaciones. En su taller contaba con una abundante nómina de discípulos y aprendices, por lo que pudo satisfacer la gran mayoría de encargos recibidos. Un ejemplo que lo ilustra a la perfección, y dentro de las fronteras del Reino de Valencia, es el encargo al artista de las pinturas del retablo mayor de la iglesia de Santa María en Castellón de la Plana. Fray Andrés Capero, Obispo de Lugo y natural de la villa de Castellón, encargó pintar en Roma a Carlo Maratta el lienzo titular del retablo mayor, con la representación de la *Asunción de la Virgen*.² Es de suponer que ante la imposibilidad de atender por completo el encargo, los cuatro lienzos laterales fueron realizados por un discípulo del artista llamado

¹ A, PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, [*El museo pictórico y la escala óptica*] *El parnaso español pintoresco laureado. Tomo tercero. Con las vidas de los pintores, y estatuarios eminentes españoles [...]*, Madrid, 1724; A, PONZ, *Viaje de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella*, Madrid, 1779; M. A, DE ORELLANA, *Biografía Pictórica Valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*, edición preparada por Xavier de Salas, Madrid, 1930; J. A, CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800.

² A, PONZ, *op. cit.*, XIII, Carta V, p. 196. M, MARTÍN Y PICÓ: *Oración que con motivo de la solemne bendición del oratorio público erigido en honor de la SS. Virgen de la Sabiduría y San Nicolás Obispo en las aulas de Gramática, que edificó a sus expensas el Ilustrísimo Señor Obispo Don Joseph Climent en la villa de Castellón de la Plana (...)*, Valencia, 1972, p. 14.

Niccolò Berretoni.³ El lienzo titular de Maratta, lamentablemente, no ha sido localizado y con seguridad debió de ser destruido en la Guerra Civil española. La misma suerte corrieron los lienzos laterales, a excepción del que representa la *Creación de la Inmaculada por el Padre Eterno* que todavía se conserva en el citado templo.⁴

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII la fortuna crítica de Maratta en Italia comenzó a decaer, siendo sus obras criticadas, paradójicamente, tanto por ser excesivas y barrocas, como por gélidas y académicas. Sin embargo, sus ideales pictóricos entroncaron perfectamente con el clasicismo académico hispano y sus modelos fueron copiados de forma incansable a lo largo de todo el siglo XVIII, conservándose abundantes bocetos, apuntes y copias de sus obras más significativas en las colecciones de las academias de pintura españolas. Quizá un ejemplo bastante ilustrativo del éxito de los modelos maratescos en la pintura española del dieciocho sea la *Inmaculada Concepción* de Mariano Salvador Maella que se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. Este lienzo, realizado por Maella en Roma como pensionado, es una copia literal de la *Inmaculada Concepción* de Maratta que se conserva en la capilla de iglesia de San Isidoro Agrícola en Roma.⁵ También el gusto por la pintura de Maratta fue difundido desde la corte, puesto que el mismo Felipe V de España compró una parte considerable de la colección del pintor tras su muerte en 1713.⁶

Tras esta breve introducción pasemos a comentar cuáles fueron los pintores que, comprendidos en el arco cronológico que nos ocupa, según el testimonio de las fuentes pudieron conocer o conocieron directamente el medio romano. El primero de ellos, siguiendo un orden cronológico, fue José García Hidalgo (Villena 1645-Madrid, 1711), pintor de cámara de Felipe V.⁷ Ceán piensa que no tendría más de 14 años cuando comenzó a trabajar con su primer maestro, el pintor Nicolás de Villacís, y opina que este sería quien le animó a proseguir sus estudios en Roma.⁸ Por tanto, su estancia romana debió de producirse en el periodo comprendido entre 1660 y 1667, fecha de la muerte de Jerónimo Jacinto de Espinosa, pues el pintor declara haberlo conocido en vida en Valencia y su pintura demuestra una deuda formal con la de este artista. En Roma, según su propio testimonio y el de otros biógrafos como Orellana, estableció contacto con pintores como Pietro Da Cortona, Carlo Maratta, Giacinto Brandi o Salvator Rosa.⁹ Las citadas fuentes

³ Este artista nacido en Macerata Feltria en 1637 se formó inicialmente con Simone Cantarini, trasladándose a Roma hacia el 1670 para entrar en el estudio del pintor Carlo Maratta. En Roma estuvo bajo la protección del canónigo Giacomo Muccioli, quien al igual que el artista era de ascendencia pesaresa, y en breve tiempo alcanzó una importante fama. Recibió numerosos encargos de la nobleza, sobretodo en la decoración de palacios y residencias y en 1675 fue elegido académico de la Academia de San Lucas. Según creencia popular su fama provocó la envidia de Maratta, quien llegó a rescindirle el encargo de las pinturas murales de la nave de la iglesia de San Silvestro in Capite, que a él le habían sido encargadas, provocándole este disgusto la muerte en 1682.

⁴ Vid. F. OLUCHA MONTINS, "Manifestacions artístiques al segle XVIII castellanenc", en *Isabel Ferrer i el seu temps. Castelló al segle XVIII*, Castellón, 1993, pp. 95-98 y del mismo autor "María elegida por el Padre Eterno" en *Honor del Nostre Poble. La Virgen en el arte y en el culto por las comarcas castellanenses*, Castellón, 1999, pp. 70-71.

⁵ Vid. A. ESPINÓS DÍAZ, "Del fin del barroco al rococó inclusive", *Historia del Arte Valenciano*, t. IV, Valencia, 1986, p. 174.

⁶ R. GALLI, "La collezione d'arte di Carlo Maratti. Inventario e notizie", *L'Archiginnasio*, n.º XXII-XXIII, Bologna, 1928, p. 18.

⁷ Vid. J. URREA FERNÁNDEZ, "El pintor José García Hidalgo", *Archivo Español de Arte*, n.º 189, 1975, pp. 97-117.

⁸ J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *op. cit.*, edición de 1965, t. II, p. 165.

⁹ M. A. DE ORELLANA, *op. cit.*, edición de Xavier de Salas, Madrid, 1930, p. 527.



San Vicente Mártir. José García Hidalgo. Museo de Bellas Artes de Valencia.

son unánimes en que su estancia italiana fue breve a causa de haber contraído una grave enfermedad, lo que provocó su regreso a España, concretamente a la ciudad de Valencia. Tal afirmación tuvo que ser cierta, debido a que en sus obras no se aprecia ninguna deuda importante que lo pueda poner en relación con los maestros italianos anteriormente citados.

En sus obras conocidas se advierte principalmente una deuda con Jerónimo Jacinto de Espinosa, el pintor de mayor prestigio en la Valencia de mediados del siglo XVII, y su impronta italiana se deja ver únicamente en el gusto por las composiciones con multitud de personajes y en la predilección por incluir escenas secundarias en el fondo de sus obras, tal y como demuestran el *San Vicente Mártir* (Fig. 1) y el *San Lorenzo Mártir* que, conservados en el Museo de Bellas Artes de Valencia y procedentes del antiguo convento de Santo Domingo de la misma ciudad, debieron ser realizados allí antes de su primer viaje a Madrid, dónde continuaría su aprendizaje junto al pintor Carreño de Miranda¹⁰. Sin embargo,

y a pesar de su formación en la escuela madrileña, en sus obras no desaparecerá nunca el sustrato valenciano, de figuras rotundas y colorido apagado.

Resulta difícil pensar en que la estancia de José García Hidalgo en Roma fue tan desaprovechada. Si estableció un contacto, por breve que fuese, con los pintores activos en Roma anteriormente citados, es de suponer que el pintor sacaría el máximo partido posible, pudiendo hacer acopio de apuntes, modelos, grabados y diseños que pudieron haber estado a su alcance. Esto explicaría la aparición tan temprana en Valencia de algunos modelos diseñados por el pintor Salvator Rosa, en concreto la serie de estampas de los *capricci* militares, utilizados por el pintor valenciano Vicente Salvador Gómez (Valencia, 1637-1678) a la hora de realizar el lienzo de la *Liberación de san Pedro*, conservado actualmente en el Museo Franz Mayer de Ciudad de México. Aunque en un principio, debido a lo novedoso de la pintura de Salvador, se había pensado en una posible estancia italiana, estudios recientes lo han descartado, al estar perfectamente documentado el artista en Valencia, atendiendo encargos en esta ciudad hasta la fecha de su muerte.¹¹ Aunque se desconozca la fecha exacta en que fue realizada la *Liberación de san Pedro*, no pudo ser nunca posterior a 1678, fecha de la muerte del artista. La serie de aguafuertes de Rosa fue realizada en torno a 1656, por lo que sorprende la prontitud en que estos diseños del pintor de origen napolitano llegan a la ciudad de Valencia. No resulta descabellado pensar en que fueron llevados a Valencia por José García Hidalgo, quien conoció a Rosa personalmente, según el testimonio unánime de las fuentes. El mismo Hidalgo, tras su breve estancia romana, frecuentó en Valencia las aulas de aprendizaje de la Academia de Pin-

¹⁰ *San Lorenzo Mártir* y *San Vicente Mártir*, Óleos sobre lienzo, 220 x 150 cm., Museo de Bellas Artes de Valencia, número de inventario 2914 y 2915, respectivamente.

¹¹ Vid. V. MARCO GARCÍA, *El pintor Vicente Salvador Gómez (Valencia, 1637-1678)*, Valencia, 2006.

tura del Convento de Santo Domingo, de la que Vicente Salvador Gómez ocuparía años más tarde el cargo de académico mayor.¹²

Siguiendo un orden estrictamente cronológico, el segundo de los pintores valencianos al que, en la segunda mitad del siglo XVII, se le supone una formación en la escuela de pintura romana es Miguel March (Valencia, 1638-1670). Los datos biográficos que conocemos de este artista son muy escasos: la primera noticia documental de la que disponemos es la que proporciona el testamento de Esperanza Torner de Marco, madre del pintor, redactado en 1646. En él nombra a su hijo Miguel, todavía menor de edad, como único heredero y a su marido, el también pintor Esteban Marco, tutor del joven.¹³ Por tanto, la fecha de 1638 que propone Orellana como la de nacimiento del artista podría ser válida.¹⁴

Tanto Palomino como Orellana indican que se formó en el obrador familiar junto a su padre. Aunque ambos autores declaran que sus estilos fueron semejantes, Orellana asegura que las obras de Miguel se diferenciaban de las de su padre por la viveza de sus colores debido a su estancia en Roma, durante la cual estudió en la escuela del pintor Carlo Maratta.¹⁵ Examinando detenidamente el conjunto de la producción de Miguel March se hace difícil o casi del todo imposible relacionar cualquiera de sus obras conservadas con el barroco clasicista maratesco, siendo su estilo más afín al del pintor José de Ribera. En sus lienzos nos muestra una técnica fuerte y enérgica, heredada sin duda de su padre, y una pincelada suelta y fluida, de tonos cálidos y terrosos, propios de la tradición local valenciana. De su producción conocida, los ejemplos que mejor evidencian esta deuda con el pintor setabense son un apostolado conservado en el Palacio Arzobispal de Valencia, la serie de cuatro *Alegorías de los sentidos* conservadas en el Museo de Bellas Artes de Valencia y, en el mismo museo, un *San Onofre* y un *San Pablo ermitaño*, de idénticas dimensiones que son copias de Ribera.¹⁶ Tomando como ejemplo este último, cuyo original de Ribera se encuentra en el Museo del Louvre de París, se puede observar que ambos modelos recogen la misma iconografía del santo penitente: el anciano vestido con un tejido de hojas de palma entrelazadas y que recibe a diario el pan eucarístico que le porta un cuervo.¹⁷ Los rasgos fisonómicos son idénticos en ambos lienzos, salvo la dirección de la mirada del santo, mostrando un acentuado relieve en las carnaciones de las manos y del rostro. Ambos lienzos comparten un idéntico paisaje de fondo con los típicos desgarrones de cielo claro riberescos, pero March en su composición modifica algunos elementos, como la introducción de una palmera y la posición del cráneo.

¹² La mejor descripción del funcionamiento de la Academia de Pintura del Convento de Santo Domingo de Valencia la ofrece el mismo García Hidalgo en su tratado: *Principios para estudiar el nobilísimo y Real Arte de la Pintura*, 1963, edición Instituto de España, 1965, f. 7 v.

¹³ Estudios recientes de María José López Azorín, han aportado importantes noticias de archivo sobre su familia. Vid. M. J. LÓPEZ AZORÍN, *Documentos para la historia de la pintura valenciana en el siglo XVII*, Madrid, 2006, pp. 60-61.

¹⁴ M. A. DE ORELLANA, *op. cit.*, p. 207.

¹⁵ A. PALOMINO, *op. cit.*, p. 226; M. A. DE ORELLANA, *op. cit.*, p. 208.

¹⁶ La serie de los sentidos conservada en el Museo de Bellas Artes de Valencia está compuesta por tres lienzos: *Alegoría del Oído* n.º Inv.: 3601, *Alegoría de la Vista* n.º Inv.: 2695, *Alegoría del Gusto* n.º Inv.: 2694 y junto a ellas y con unas dimensiones idénticas (72 x 95,5 cm.), se conserva una *Alegoría del Tiempo*, n.º Inv.: 3600. El Dr. Fernando Benito Doménech, director científico de las colecciones del museo, sugiere la atribución a Miguel March de un *San Pablo ermitaño* n.º Inv.: 501 y un *San Onofre* n.º Inv.: 503, que se conservan en la citada institución.

¹⁷ Vid. D. M. PAGANO, "San Pablo Ermitaño" en *Ribera, 1591-1652*, Madrid, 1992, pp. 390-391.



Matanza de los Inocentes. Miguel March. Real Basílica de la Virgen de los Desamparados. Valencia.

Sin embargo, todavía se conserva una obra de Miguel March que evidencia un conocimiento del ambiente artístico romano de mediados del siglo XVII, y que puede ser el fruto de su aprendizaje en la propia Roma. Se trata de un lienzo que representa la *Matanza de los Inocentes* (Fig. 2), realizado para la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia, lugar dónde actualmente se conserva. A pesar de su decidido carácter italianizante y de tratarse de una obra segura de March, puesto que se encuentra firmada, ha venido siendo ignorada por la crítica hasta la fecha. En ella se hace evidente el conocimiento del ambiente pictórico romano: March en su obra, nos presenta la escena principal enmarcada en unas composiciones arquitectónicas evocadoras de la antigüedad, en una composición de reminiscencias poussinianas. Las figuras, de acentuado dramatismo, se nos muestran con agitados movimientos y desgarradoras expresiones pero, a pesar del contenido dramático de la escena, el elemento arquitectónico recibe una especial importancia, aproximándose a la estética de los pintores de perspectiva romanos conocidos como *vedutisti*, y cuyos principales exponentes fueron Viviano Codazzi y Michel Angelo Cercozzi. La escena está dotada de una gran profundidad y la composición fuga hacia lo que parece ser una vista antigua de la ciudad de Roma, posiblemente tomada de una composición grabada. En el resto del lienzo también observamos cómo el pintor se ha valido de diferentes estampas: La mujer con el niño en brazos del extremo izquierdo del lienzo es un modelo tomado de una estampa de Tintoretto que representa *San Marcos liberando al esclavo*, cuyo original se encuentra en la *Galleria della Accademia* de Venecia. La basa de la columna que se sitúa junto a esta figura y el niño muerto tendido en el suelo han sido obtenidos de un grabado de una obra

de Poussin, en concreto de *La peste de Azoth*, incisa en repetidas ocasiones por autores como Jean Baron y Etienne Picart.¹⁸

Otro de los pintores de origen valenciano residente en la ciudad eterna fue Vicente Giner (Castellón de la Plana, ca. 1636-Roma, 1681) quien, a diferencia de sus predecesores, pudo prolongar su estancia debido a su condición de clérigo. Consta documentalmente que el pintor ya habitaba en esta ciudad desde mayo de 1672, fecha en la que otorga un poder general a su sobrino José Giner, para vender en su nombre en territorio hispano cualquiera de sus bienes, con motivo de haberse desplazado a Italia. En el mismo documento, Giner se declara sacerdote y originario del Obispado de Tortosa.¹⁹

Giner vivió en el *rione di Campo Marzio*, barrio hispano-francés de Roma y zona de residencia habitual de artistas de todas las nacionalidades, en un palacio perteneciente a la familia Bonesi situado en la via Gregoriana. Este inmueble había sido alquilado por otro español, don Rodrigo Quintanilla, arcediano de la Catedral de Jerez y canónico de la de Sevilla, persona afecta a la Corona española y que desempeñó el cargo de administrador del Hospital de Santiago y San Ildelfonso, institución que daba asistencia a los naturales del reino de Castilla en la capital de la cristiandad. Giner falleció en esta casa el 5 de septiembre de 1681, siendo enterrado en la parroquia de Sant Andrea delle Fratte.²⁰

Resulta curioso el poder comprobar que en su partida de defunción se declara como *sacerdos Hispanus*, sin hacer ningún tipo de referencia a su condición de pintor. El hecho resulta extraño, dado a que en un codicilo de últimas voluntades redactado por el artista un día antes de morir, demuestra su dedicación a la pintura. En este documento, asegura sólo poseer *quadros los mas no acabados ni perfeccionados*, con cuya venta debían de ser saldadas sus deudas. A su protector, don Rodrigo Quintanilla, debía 530 escudos, que desea liquidar con la venta de sus pinturas: (...) *auia ofrecido al dho señor Arçediano seys quadros grandes de Prospectiuas de su mano, y nunca los quiso admitir sino pagándole el precio dellos (...) Por tanto para que los tome, y admita se los dexa por el precio entre ellos conçertado de sesenta escudos de dcha moneda [330 escudos] (...) y manda, que se le pague lo restante y a dho. precio acordado, ó, se vaya pagando del precio que se sacare de la venta de sus quadros (...).*²¹ El manuscrito pone de manifiesto la actividad de Giner como pintor, en un nivel que excede de la mera afición, puesto que el artista recibe beneficios con la venta de sus obras.

Otro dato de importancia, y que lo vincula de nuevo a intereses relacionados con el campo de la pintura, es su posición al frente de una agrupación de pintores hispanos residentes en Roma, que en 1680 solicitaron al monarca Carlos II la creación de una academia de pintura en esta ciudad, al igual que la que tenían ya en funcionamiento otras naciones.²² La elección de Vicente

¹⁸ El original, localizado actualmente en el Museo del Louvre, fue adquirido en Roma en 1660 por el Duque de Richelieu, y en 1665 pasó con el resto de obras de su colección a Luis XIV.

¹⁹ A. ATERIDO FERNÁNDEZ, "De Castellón a Roma: el canónigo Vicente Giner (ca. 1636-1681)", *Archivo Español de Arte*, Tomo LXXIV, n.º 294, Madrid, 2001, pp. 179-183.

²⁰ *Ibid.*, p. 181.

²¹ *Ibid.*, pp. 181-182.

²² Archivio Storico Capitolino di Roma (ASC), Archivio Generale Urbano (AGU), sez. 10, prot. 642, s.f. (28-VII-1680). *Vid.* CONDE DE LA VIÑAZA: *Adiciones al Diccionario de los más Ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, vol. II, Madrid, 1894, pp. 271-278. Una copia del documento original acompañando la correspondencia del Marqués de Carpio, se encuentra en el Archivo General de Simancas (AGS), Secretaría de Estado, leg. 1156, carpeta 3063.



Interior de una basílica con músicos en concierto alrededor de una mesa. Vicente Giner.
Museo de Bellas Artes de Valencia. Colección Orts-Bosch.

Giner al frente de este grupo, demuestra el reconocimiento del artista entre el grupo de pintores españoles que se encontraban desplazados a Roma, sirviendo de aval en la petición realizada al monarca español.

No cabe ninguna duda, aunque no existan pruebas documentales que lo acrediten, de que Vicente Giner se debió de formar en el entorno del pintor Viviano Codazzi. Así lo plantea Marshall, quien supone que el artista debió de formar parte del taller del pintor romano, desde finales de la década de los cincuenta o principios de los sesenta, realizando en un primer momento las figuras de sus perspectivas y posteriormente perfeccionándose en el género y emancipándose finalmente de su taller.²³ En el tipo de figuración humana de la obra de Giner, Marshall advierte la influencia del pintor Cornelio de Wael, proponiendo la ciudad de Génova como el punto de encuentro entre ambos artistas, debido a sus importantes relaciones con la Corona Española.²⁴

El único género pictórico que se le conoce es el de las *vedute* o pintura de perspectivas, que representan principalmente un espacio arquitectónico imaginado, preferentemente inspirado en el mundo clásico, en el que aparecen algunos personajes realizando una acción secundaria, que en ocasiones es de tipo religioso. Este tipo de género, muy de moda en la Roma de mediados del siglo XVII, fue muy solicitado y presente en la mayoría de colecciones europeas a finales de

²³ Vid. D. R. MARSHALL, *Viviano and Niccolò Codazzi and the Baroque Architectural Fantasy*, Milan, 1993, pp. 226, 256-260, 264-283.

²⁴ *Ibid.*, p. 505.

siglo. En numerosas ocasiones, y sobre todo en la obra de Giner, las escenas secundarias de divertimento y bambochada eran reemplazadas por pasajes de tipo religioso, tomados como mero pretexto para realizar las perspectivas, y que fueron apreciadas incluso por el clero residente en Roma demostrando cierta afición anticuaria. Ejemplos de ello son una pareja de *Perspectivas* que se conservan en el Banco de España, y que fueron las primeras obras atribuidas a Giner o el lienzo de *Cristo curando a un enfermo* de la antigua colección del Conde de los Andes, etc. Marshall, reúne en su obra 23 pinturas atribuibles a Vicente Giner, aunque sólo se encuentran firmadas por el artista una pintura que representa el *Interior de una basílica con músicos en concierto alrededor de una mesa* (Fig. 3), perteneciente a la Colección Orts-Bosch y que por donación de su propietario hoy se exhibe en el Museo de Bellas Artes de Valencia,²⁵ y otro lienzo que se encontraba en la colección González Conde de Madrid, representando una composición con *Doble arcada y puerto*.

En cualquier caso, y al margen de su importancia dentro de los parámetros generales de la historia del arte español, por la calidad de su obra y su posición social en la Roma del siglo XVII, su pintura no tuvo ninguna trascendencia ni en la escuela de pintura valenciana, ni en el resto de escuelas de pintura de la nación, aunque cabe suponer que muchas de sus pinturas fueron enviadas a España, y quizá hoy muchas de ellas sigan siendo identificadas como obras de Codazzi, quien eclipsó al resto de pintores que se dedicaron a practicar este tipo de género.

Este no es el caso de Vicente Vitoria, último de los pintores que aquí vamos a tratar y cuya presencia en Roma a finales del siglo XVII, como comprobaremos en las páginas sucesivas, sí que supuso un cambio trascendental en el devenir de la pintura valenciana del barroco. De la etapa de formación de Vicente Vitoria (Dènia, 1650-Roma, 1709), apenas disponemos de datos. Sabemos que era hijo de un comerciante italiano, Jacomo Vitoria, y de Escolástica Gastaldo y que nació en la ciudad de Dènia. Es de suponer que antes de su aparición en los círculos artísticos e intelectuales de Italia debió de formarse como religioso y como pintor en la ciudad de Valencia.²⁶

La primera noticia documental de la que disponemos data de enero de 1675, cuando el artista contaba con 25 años de edad, y lo sitúa en la ciudad de Florencia, en la que firma tres cartas dirigidas a Apollonio Bassetti, un alto funcionario de la corte de Cosme III de Medici.²⁷ Vitoria pretendía en estas cartas obtener los favores del *Granduca*, que se materializaron cuando el 2 de mayo de 1678, Bassetti envió una carta de recomendación a T. Montauti, agente florentino en Roma, incorporándose el 19 de mayo de 1678 como becario de la academia romana del Gran Duque de Toscana. En este documento se indica quienes eran los protectores de Vitoria en Italia: los padres franciscanos de la reforma de San Pedro de Alcántara; orden que fue protegida por los

²⁵ Vid. G, KUBLER & M, SORIA, *Art and architecture in Spain an Portugal and their american dominions 1500 to 1800*, 1959, p. 295; D, ANGULO INIGUEZ, "Pintura del siglo XVII", *Ars Hispaniae: Historia General del Arte Hispánico*, vol. XV, Madrid, 1971, p. 326; A, MARTÍNEZ RIPOLL, *Catálogo de pinturas de la antigua colección d'Estoup de Murcia*, Murcia, 1981, pp. 65-66; F, BENITO DOMÉNECH, "Interior de una basílica con músicos en concierto alrededor de una mesa", *La Colección Orts-Bosch*, vol I, Valencia, 2006, pp. 124-125.

²⁶ En el presente estudio se pretende ofrecer una visión general de Vicente Vitoria como pintor, tanto en Italia como en España, valorando su importancia en la escuela de pintura valenciana de finales del siglo XVII, con la aportación de nuevos datos y obras inéditas. No se tratarán otros aspectos importantes de su biografía como sus abundantes obras literarias o su colección de obras de arte. Para una mayor información sobre Vicente Vitoria remito al excelente trabajo de S, RUDOLPH, "Vincenzo Vittoria fra pitture, poseie e polemiche", *Labyrinthos*, 7-8, 1988-1989, pp. 223-266.

²⁷ E, GOLDBERG, *Patterns in Late Medici Art Patronage*, 1983, Princeton, pp. 174, 345.

Médicis y a quien Cosme III concedió un permiso para construir un convento en su villa de la Ambrogiana.²⁸

Vitoria gozó en Roma de una situación favorable recibiendo una pensión mensual de ocho escudos y sin la obligación de residir con los otros alumnos florentinos en la academia romana, debido a su posición privilegiada como alumno del pintor romano de mayor prestigio en la época, Carlo Maratta. La única condición impuesta era la de mostrar de tanto en tanto alguna obra de su mano como muestra de agradecimiento a su benefactor, que servía a su vez para observar detenidamente sus progresos en el campo de la pintura.²⁹ La documentación aportada por Goldberg extraída de la correspondencia que mantenían Bassetti y Montauti, revela el cierto recelo con que era observado Vicente Vitoria, quizá debido a un más que posible carácter pretencioso y arrogante: “*io dubito ch'egli presume d'essere già fatto maestro e di potere insegnare ad altri*” o la aún más dura: “*Son flemmatici di natura i Spagnuoli, ma più del solito credo che sia per riuscire questo nostro studente*”; al igual que también demuestran el escaso aprecio que se tenía de sus habilidad profesional: “*non è punto sulla buona strada*”. Podríamos pensar en que tales afirmaciones pudieron ser motivadas por envidias personales ante la posición privilegiada de Vitoria y el hecho de que en definitiva era un español que residía en Roma amparado y mantenido por una institución cuyos fondos procedían del Ducado de Florencia, algo bastante insólito y más a sabiendas de que no era un artista con excelentes cualidades. Sin embargo debieron ser ciertas puesto que, como bien indica Stella Rudolph, a pesar de la nacionalidad española de Vitoria, éste no establece ningún tipo de relación, ni mantiene contactos con el grupo de artistas hispanos que, como hemos visto en las páginas precedentes, solicitaron al pintor Carlos II la creación de una academia nacional en la ciudad de Roma.³⁰ Tampoco existen evidencias de una relación con su compatriota Vicente Giner, también valenciano y congregante como él de la iglesia de Montserrat, de los naturales de la Corona de Aragón, y eso que sería Vitoria quien sustituiría a Vicente Giner en su cargo como consejero en la Obra Pía de la Congregación de Santa María de Montserrat el 31 de octubre de 1681.³¹ Meses antes de su nombramiento, Vitoria había realizado para la Congregación una pareja de retratos de los Reyes de España, hoy desaparecidos o todavía por identificar, tal y como se desprende del libro de cuentas de la mencionada iglesia.³²

²⁸ Vid. N. DELLI, *Il Convento del granduca Cosimo III all' Ambrogiana*, 1998.

²⁹ E. GOLDBERG, *op. cit.*, p. 175 y nota 7, p. 345.

³⁰ S. RUDOLPH, *op. cit.*, p. 228, nota 17.

³¹ B. BASSEGODA I HUGAS, “Noves dades sobre el canonge Vicente Vitoria (Dènia, 1650 - Roma, 1709), trac-tadista, pintor, gravador i col·leccionista”, *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 1994, pp. 37-62. La presencia de Vitoria en la Congregación esta documentada desde el 17 de diciembre de 1679, año en el que es elegido, hasta el 22 de junio de 1685, p. 39 y nota 16, p. 38.

³² *Ibid.*, p. 43 y nota 33. *Libro de Actas de la Congregación de Santa María de Montserrat de Roma. Años 1480-1700*, 6 de junio de 1681, fol. 15 r, “La obra muy venerable Congregación dio las gracias al Sr. D. Vicente Vitoria por los retratos del Rey y la Reyna nuestros Señores” y también en *Cuentas de Montserrat. Años 1678-1683*, sin paginar: “Sr. Francisco Sabater Camarlengo de nuestra Cassa pagará Vmcd. A Sr. Don Vicente Vitoria escudos moneda quatro. Digo. Los cuales se les pagan por aber tomado un poco de lienzo, para açer los retratos de las dos Majestades del Rey y la Reyna que de caridad de los açe dicho Sr. Vicente Vitoria para el servicio de nuestra Real casa y hospital que con este su recibo se los haremos buenos de cassa oy a 2 de agosto del presente año de 1681. Onofre Delfán y Antonio de la Villa”. “Digo yo Vicente Vitoria haver recebido los sobre dichos quatro escudos los cuales han servido para pagar dos telas finas de nueve y seys para hacer los retratos de Nuestros Reies, y en fe de esto firmo de mano propia, oy en 2 de agosto 1681. Vicente Vitoria”.

Las mayoría de obras realizadas por el artista en este periodo recibieron las severas críticas de Bassetti y conocemos algunas de ellas gracias a la documentación conservada. Vitoria para ganarse los favores del Gran Duque enviaba con regularidad algunos lienzos: el primero de ellos un *Retrato de Cosme III*, que de momento no ha sido localizado, pero sabemos que desagradó a Bassetti por los duros juicios que emitió de esta obra.³³ En 1679 realizó el diseño sobre plancha de cobre de una *Madonna*, copia de un lienzo de su mano que era a su vez réplica de un original de Carlo Maratta. El astuto valenciano dedicó la plancha al nuevo residente Mancini, sin duda para ganarse su simpatía, recibiendo, como era de esperarse, unos juicios menos desfavorables que el retrato anteriormente citado “*e da stimarsi la buona volontà el desiderio di travagliare*”, aunque no escapó tampoco a las severas críticas de Bassetti, que la consideró como “*un poco debole*”.³⁴ También en esta fecha tenemos constancia de otra obra realizada por Vitoria: en una carta dirigida por el pintor al gran duque el 2 de diciembre de 1679, nos da la noticia de la realización, o al menos del proyecto, de una compleja composición alegórica que exaltaba el mecenazgo de los Medici. En la descripción de esta obra se hace evidente un uso, quizás excesivo, de la *Iconología* de Cesare Ripa y una clara inspiración en la estructura del *Parnaso* de Rafael, a la vez que demuestra su gran admiración por la obra del maestro.³⁵ Otro ejemplo que demuestra su idolatría rafaelsca es el intento de compra en 1682 de la famosa *Madonna di Foligno*, una propuesta rechazada por Manzini debido a la elevada suma de 12.000 escudos que pedían sus propietarias, las monjas. Vitoria realizó un par de copias de esta obra: una composición grabada que se conserva en la Calcografía Nazionale, y otra en lienzo, a tamaño reducido, que pertenecía a la colección de pinturas del propio Carlo Maratta y es citada en el inventario de sus bienes.³⁶

La década de los ochenta parece que fue de una intensa actividad para el pintor valenciano asentado en Roma, y de este periodo conocemos un abundante número de encargos, de los cuales alguno se ha conservado. Un conjunto importante de su producción son los cuatro lienzos enviados a los padres alcantarinos del Convento de la Ambrogiana. La noticia la proporciona una carta autógrafa del artista dirigida al gran duque, con fecha del 6 de agosto de 1683.³⁷ Los dos primeros fueron realizados en 1682 y representan la *Muerte de san Pedro de Alcántara* y la *Muerte san Pascual Bailón*.³⁸ Ambas composiciones comparten unas medidas semejantes y un mismo estilo en el que

³³ E, GOLDBERG, *op. cit.*, p. 175 y notas 8 y 11, pp. 345-346.

³⁴ *Ibid.*, p. 177 y notas 16 y 17, p. 347.

³⁵ *Ibid.*, pp. 177-178 y nota 18, pp. 347-348. Una descripción de esta obra redactada por Vitoria se encuentra en la Biblioteca Casanatense de Roma. Roma B. Cas, Ms. 1482, pp. 101-103.

³⁶ B, BASSEGODA I HUGAS, *op. cit.* p. 44.

³⁷ E, GOLDBERG, *op. cit.*, p. 180 y nota 30, pp. 349. “Serenísimo Señor/Del Pe. Guardian F. Lucas supe quan benignamente V.A.S.ma se dignò de mirar los dos primeros quadros pormi imbiados. S. Pedro de Alcantara y el B. Pasqual; y quando io, mas dudava de la debilez de mis Pinceles, cobrè maior animo assigurado de la singularissima gracia de V.A. Serma. Hora que imbio los otros dos: el Vener F. Pedro Bautista Martir, i el Ven. F. Sebastian de Sta. Maria, [...] Roma en 6 de Agosto 1683/de V.A. Serma/Siervo Humo y obbligatissimo/Vicente Vitoria” ASF Med. Princ.. 1133, f. 35.

³⁸ El primero de los 4 lienzos realizados por Vitoria para el convento de la Ambrogiana fue identificado por Mara Visonà. Vid. M, VISONÀ, “La Via Crucis del convento di San Pietro di Alcantara presso la villa l’Ambrogiana a Montelupo Fiorentino”, *Kunst des Barock in der Toscana*, Munich, 1976, pp. 57-69. Esta información es recogida por E, GOLBERG, *op. cit.*, pp. 179-180 y notas 22 y 30, pp. 348-349 y S, RUDOLPH *op. cit.*, p. 230, notas 25 y 26. Una ficha manuscrita redactada en 1988 por la *Soprintendenza per i beni artistici e storici di Firenze*, identifica por vez primera esta pareja de lienzos como obras de Vicente Vitoria, información que, más tarde, recogerá Bassegoda en su artículo. Vid. B, BASSEGODA I HUGAS, *op. cit.* p. 44.

se evidencia la lección del clasicismo maratesco, aunque en origen parecen haber estado inspirados en una estampa. Vitoria representa a los santos en el momento de la muerte o tránsito: al recientemente canonizado san Pedro de Alcántara, titular del convento de la Ambrogiana y patrón de la orden alcantarina, en una muerte placentera, en la más completa austeridad y con la única compañía y reconforto de un crucifijo y sus compañeros de hábito. Sin embargo, observamos que la representación de san Pascual no es la habitual, en la que el santo aparece representado adorando la Eucaristía. Vitoria escoge para su obra un milagro de la hagiografía del santo: sus biógrafos recuerdan que nada le producía más gozo que ayudar en la santa misa y que fue este su último pensamiento en este mundo. Tal es así que murió en el preciso momento de la consagración durante la misa mayor el día de la Pascua de Pentecostés y, después de muerto y estando todavía su cuerpo insepulto, abrió los ojos por dos veces a la doble elevación de la sagrada forma. La elección de esta representación no debió de ser casual, puesto que este hecho milagroso era una de las pruebas de la santidad del beato Pascual Bailón, cuya canonización estaba todavía pendiente.

Vitoria en esta misma carta también hace mención a otra pareja de lienzos, los últimos en ser enviados al convento alcantarino: el *Venerable Pedro Bautista Mártir* y el *Venerable Sebastián de Santa María*. Ambos lienzos se tenían por perdidos, pero el primero de ellos todavía se conserva en una de las dependencias conventuales.³⁹ Vitoria demuestra en la obra una mayor torpeza compositiva, quizás debido a que la iconografía del venerable todavía no estaba del todo fraguada, teniendo que recurrir a una interpretación personal. El lienzo nos muestra claramente en el eje central compositivo al venerable Pedro Bautista, representado como un fraile negro que porta el hábito de los alcantarinos. De su cabeza emana una fuente de luz y reposa sobre una nube por lo que podemos deducir que la escena representada transcurre una vez muerto. Se trata sin duda de una escena milagrosa en la que el venerable intercede ante la Virgen, representada en el ángulo superior izquierdo con los atributos de María Inmaculada. Lleva su mano derecha al pecho, en señal de adoración, y con la izquierda señala a un muerto, que sale de su tumba con la mortaja y las manos juntas en señal de plegaria y agradecimiento.⁴⁰

En la ciudad de Roma se conservan un par de grandes lienzos que le vienen siendo atribuidos por la historiografía, y que en definitiva son los que nos habían permitido aproximarnos a su estilo pictórico. El primero de ellos representa a *San Pascual Bailón adorando la Eucaristía*. Esta pintura presidía el altar mayor de la capilla dedicada al santo en la iglesia romana de Ara Coeli, y aunque Golberg, en un primer momento, pensó que se trataba de un encargo, Titi nos da la noticia de que no fue fruto de una comisión, sino que se trataba de una sustitución de la obra de Pasqualino de Rossi, retirada por el propietario de la capilla.⁴¹ La pintura, recuerda en su colorido y en la anatomía de los ángeles que pueblan la escena a modelos maratescos, aunque a la hora de realizar el rostro del santo, Vitoria rechaza la idealización clasicista de Maratta, intentando con acusado realismo de realizar la vera efigies del santo de la forma más fidedigna. San Pascual apa-

³⁹ Vid. N, DELLI, *Vita e fine del Real Convento di S. Pietro d'Alcantara all' Ambrogiana di Cosimo III° dei Medici*, Firenze, 2005, pp. 227-228.

⁴⁰ Debo el conocimiento directo de estas pinturas del convento de la Ambrogiana a la gentileza del Dr. Fausto Berti, quien amablemente me recibió en el municipio de Montelupo Fiorentino.

⁴¹ Conf. E, GOLDBERG, *op. cit.*, p. 178 y F, TITI, *Ammaestramento utile, e curioso di pittura scultura et architettura nelle chiese di Roma*, Roma, 1686, edición revisada de Bruno Contradi e Serena Romano, Florencia, 1987, vol. I, p. 109.

rece representado según su iconografía tradicional, vestido con el hábito franciscano y adorando la Eucaristía.

El segundo de los lienzos conservados en Roma, se encuentra en la iglesia de Santa María in Campo Marzio y representa el *Nacimiento de la Virgen*. La noticia que permite relacionar este lienzo como una obra de Vitoria la proporciona de nuevo Titi: “*In hoggi [1686] è stata rifatta la Chiesa [Santa Maria in Campo Marzio] in miglior forma, & in altro sito con l'architettura di Gio: Antonio de' Rossi; e per Chiesa di Monache sarà fra le belle di Roma: in forma di croce Greca, e con sette Altari, ò Capelle. Li Quadri delli medesimi Altari, che al presente vi sono, dovendosi mutare traslascierò di descriverli, mentre mi dicono che nel primo à man destra vi sarà un opera di Don Vincenzo Vittoria, e le figure à chiaro scuro saranno di Paolo Albertoni*”.⁴² Del mismo modo, las fuentes hispanas, también recuerdan esta obra como del artista. Así lo recogen Ponz: “*porque sobre ser [Vitoria] un pintor de mérito y haberlo acreditado tambien en Roma con un cuadro de altar, que tiene en una iglesia de religiosas llamada la Concepción de Campo Marzio, en donde representó el Nacimiento de Nuestra Señora*” y Ceán Bermúdez: “*De sus progresos y aprovechamiento dexó una buena prueba en la iglesia de las monjas de la Concepción de Campo Marzo en aquella capital [Roma]*”. Esta información es suficientemente reveladora para atribuir a Vitoria, sin vacilación alguna, el lienzo de Santa Maria in Campo Marzio. También nos podemos apoyar en las numerosas afinidades estilísticas con otras obras suyas conocidas, en las que se aprecia la supremacía de la línea y el dibujo frente al color, y unas figuras de volúmenes rotundos, tendentes a lo monumental que, sin duda, son un recuerdo de su aprendizaje en la escuela de pintura valenciana. Como bien indica Bassegoda en su artículo, en ella también es evidente la influencia de modelos maratescos, puesto que el lienzo parece estar inspirado directamente en una composición de Maratta, que representa el mismo tema.⁴³ El mismo autor en su artículo recupera la paternidad de esta obra a Vitoria, opinión que creemos acertada y compartimos, aunque la historiografía italiana, a partir del estudio de Rudolph, no propone una autoría convincente y viene siendo atribuida de modo generalizado a la escuela de Lazaro Baldi.⁴⁴

El retorno de Vitoria a la ciudad de Valencia se produjo a consecuencia de su nombramiento como canónico de Xàtiva, tal y como consta en una letra apostólica datada en Santa María la Mayor de Roma el 20 de enero de 1686, tomando posesión de la canonjía por poderes el 31 de julio de 1687. Sin embargo, su retorno no se hizo efectivo hasta diciembre de 1688, y se sabe que no asistió a las reuniones del capítulo de la colegiata de Xàtiva hasta el 23 de marzo de 1689.⁴⁵

Resulta lógico pensar que Vitoria debió ocupar la mayor parte de su tiempo atendiendo a sus funciones sacerdotales, pero no es del todo cierto puesto que las fuentes dieciochescas nos hablan de numerosas obras e importantes encargos realizados para diferentes parroquias y conventos valencianos, así como de numerosos trabajos realizados para particulares en los que cultivó otros géneros pictóricos como el retrato o el *trompe l'oeil*. Según nos informa Palomino: “*Hizo en Valencia diferentes retratos de los quales vi yo algunos, que assí en lo parecido como en lo bien pintado, no se podían adelantar: porque en esto con especialidad y en todo lo que era contraer*

⁴² F, TITI, *op. cit.*, vol. I, p. 193.

⁴³ B, BASSEGODA I HUGAS, *op. cit.* pp. 42-43.

⁴⁴ S, RUDOLPH, *op. cit.*, p. 230, nota 24.

⁴⁵ B, BASSEGODA I HUGAS, *op. cit.*, pp. 42-43.



Aparición del ángel a san Francisco de Asís. Vicente Vitoria. Museo de Bellas Artes de Valencia.

el natural fue verdaderamente insigne. Y así vi en su estudio algunas travesuras de esta calidad, que me pusieron admirado, pues totalmente me engañaron teniéndolas por naturales [...]"

Desafortunadamente carecemos de cualquier tipo de obra documentada en este tipo de géneros en los que, según las fuentes dieciochescas, despuntaba. Conocemos gracias a Orellana algunos ejemplos: según su testimonio pintó el *Retrato del canónigo Gamir*, que fue por el mismo contemplado en la casa de don José Gamir, situada en la plaza de Villarrasa de Valencia. En el recibidor de la casa de don Antonio Torres recuerda haber visto un cuadro de engaño realizado por Vitoria, en el que estaba representada el ama de la casa cosiendo que, según parece, engañaba a una buena parte de los transeúntes que pasaban por delante de la vivienda.⁴⁶ Al no tener obras documentadas de Vitoria en estos géneros, consideramos que es más prudente mantener el *Autorretrato* de la Galleria de los Uffizzi, propuesto por Bassegoda, en el campo de la atribución, así como tres

naturalezas muertas, una en el Museo del Prado y otras dos en colección particular, que fueron dadas a conocer por Pérez Sánchez.⁴⁷

El mencionado Orellana también nos proporciona la noticia de una abundante nómina de obras de temática religiosa, que fueron realizadas por el artista en el Reino de Valencia. Según su testimonio en el convento de agustinos de la villa de Morella se encontraban dos lienzos suyos que representaban a *Cristo entregando las llaves a San Pedro* y el *Nacimiento de San Ambrosio*; y en la cercana villa de Forcall los de la *Virgen de la Consolación* y *San José* en sus ermitas respectivas. En la ciudad de Valencia menciona los cuadros laterales de la capilla de Santa Rita en el convento de San Agustín de Valencia, un guión con un *San Pascual Bailón* para el convento de franciscanos descalzos de San Juan de la Ribera y los catorce lienzos contados por Ponz en la sacristía del convento de San Francisco de la misma ciudad, encargo que debió de ser realizado por mediación de un hermano suyo que, en aquel momento, ostentaba el cargo de Provincial en el desaparecido cenobio franciscano.⁴⁸

Todas estas obras mencionadas se encuentran destruidas o en paradero desconocido a excepción de un lienzo que representa la *Aparición del ángel a san Francisco de Asís* (Fig. 4). El lienzo, actualmente conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia, era uno de los que decoraban la sacristía del convento de San Francisco, tal y como se desprende de la información ofrecida por el inventario manuscrito redactado en 1847 del citado museo.⁴⁹ Ingresó en la citada pinacoteca

⁴⁶ M. A. DE ORELLANA, *op. cit.*, pp. 273-274.

⁴⁷ Vid. B. BASSEGODA I HUGAS, *op. cit.* p. 45 y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*, Madrid, 1983, pp. 140-141.

⁴⁸ M. A. DE ORELLANA, *op. cit.*, pp. 272-274.

⁴⁹ *Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de Pinturas establecido en el edificio del ex-convento del Carmen de esta capital*, Valencia, 1847, fol. 3 v., n.º 70.



Magdalena penitente. Vicente Vitoria. En comercio. Foto cortesía de Sotheby's.

a efectos de la Desamortización de Mendizábal, junto con otro lienzo de Vitoria, actualmente desaparecido, que representaba el *Martirio del venerable Margil*. Este lienzo, todavía conservado y perfectamente documentado, es importante para conocer un poco más el estilo de Vicente Vitoria.⁵⁰ En él destaca de nuevo la supremacía del diseño frente al colorido, con unos trazos de pincel muy definidos. El artista se recrea en la ejecución del rostro del santo, representado con unas facciones muy marcadas y boca entreabierta, dotándolo de una gran expresividad, tal y como hizo en el *San Pascual Bailón* de la iglesia romana de Ara Coeli, obra con la que comparte numerosas concomitancias estilísticas. La tonalidad rancia que se aprecia en la obra difiere de la rica paleta cromática del lienzo romano, y seguramente es el resultado de un envejecimiento de antiguos barnices. La figura del ángel en vuelo, de elegante clasicismo, es la que más se aproxima al mundo formal de Carlo Maratta, recordando a algunos de los ángeles mancebos que aparecen representados en sus obras.

También de este periodo es un interesante lienzo que representa la *Magdalena penitente* (Fig. 5), firmado y fechado en el reverso: *Vs. Canonicus Vitoria. F. 1690* que, por su fecha de ejecución, debió de ser una de sus primeras obras realizadas en Xàtiva.⁵¹ La tela de reducidas dimen-

⁵⁰ *San Francisco de Asís*, Óleo sobre lienzo, 265 x 184 cm., Museo de Bellas Artes de Valencia, sin número de inventario; Inv. Ms. 1847, n.º 70; Cat. 1850, n.º 70; Cat. 1863, n.º 441. El lienzo estuvo depositado hasta abril de 2003 en el Monasterio de Santa María. El Puig.

⁵¹ Agradezco al Dr. Benito Navarrete Prieto el conocimiento de esta pintura, que ha podido reproducirse en el presente artículo gracias a la gentileza de Mr. Tom Baring, de la casa de subastas Sothebys.

siones 50 x 65 cm., representa a la Magdalena penitente conforme a su iconografía tradicional: en éxtasis, desfallecida en el desierto con el libro y del cráneo, como símbolos de meditación y de penitencia, y el tarro de perfumes, su atributo iconográfico característico. El lienzo resulta interesante por la viveza de su colorido y por la presencia y el protagonismo que adquiere el paisaje de fondo, algo que todavía no habíamos visto en otras obras de su producción. También presenta numerosas similitudes con un diseño suyo conservado en la Calcografía Nazionale de Roma y que también representa a la Magdalena penitente: la fisonomía de ambas figuras es idéntica, a excepción de la posición del cuerpo, y en ambas composiciones se observa una recreación del artista en la elaboración del paisaje de fondo.

Vitoria también conocía la técnica al fresco y realizó numerosos encargos en diferentes parroquias y edificios conventuales de la ciudad de Valencia. Según el testimonio de Orellana, pintó al fresco la capilla de San Pedro de la Seo y la cúpula de la capilla de la Inmaculada Concepción en la iglesia de la Compañía de Jesús. De esta última no se conserva nada, pues el templo fue completamente destruido en los acontecimientos bélicos de 1936; y de la primera, cuyo programa pictórico fue realizado en colaboración con Antonio Palomino, únicamente resta, de lo realizado por Vitoria, la decoración de las pechinas de la cúpula, en la que fueron representadas las cuatro virtudes cardinales: Prudencia, Justicia, Templanza y Fortaleza. Atendiendo a los aspectos estilísticos de estas figuras queda evidenciada cierta torpeza técnica, que no corresponde con el elevado pintor que conociera Palomino, ni con el discípulo de Carlo Maratta. La explicación es evidente puesto que, como bien indicó Bassegoda, Vitoria no pudo realizar la decoración pictórica de la capilla, realizada entre 1697 y 1703, ya que existen pruebas documentales de que regresó a Roma en 1698.⁵² A su cargo correría el programa teológico que debía ser representado, pero la ejecución final de la obra, tal y como indica un manuscrito contemporáneo, fue obra de un tal Miquel Benavent, beneficiado de la iglesia de Alzira.⁵³

A Vitoria también se debe el complejo programa teológico representado por Antonio Palomino en la iglesia de los Santos Juanes de Valencia. Palomino llegó a Valencia en 1697 como perito, para emitir un informe sobre el programa pictórico que estaban realizando los hermanos Guilló. El juicio de Palomino fue desfavorable, provocando una recensión inmediata del contrato a estos pintores, puesto que lo realizado faltaba a su parecer: “a la puntualidad de los capítulos del libramiento, a la buena disposición de la idea, y a las reglas, preceptos y observaciones del arte”.⁵⁴ El encargo de la obra recayó finalmente en manos del propio Palomino, al igual que otros proyectos de importancia como el ya mencionado de la capilla de San Pedro en la Seo —en el que

⁵² V, VITORIA, *Vita e miracoli dell'apostolo valenziano San Vincenzo Ferreri*, Roma, 1705: “Dirò dunque che l'anno 1698. in tempo che dominava in molti parti dell' Europa quella fiera epidemia che passò da Levante in Ponente, essendo io di passaggio dalla patria a Roma, fui obbligato approdare a Marsilia, ove il male faceva non poca strage, e alloggiando in casa di Antonio Vincens mercante di quella piazza, non piu tardi del secondo giorno fui assalito da fatale infermità con tanto rigore, che in pochissimo tempo formarono i Medici il giudizio di mia disperata salute, e prossima morte”.

⁵³ PAHONER, *Hallazgo de especies perdidas*, XI, fol. 100. Citado por E. M, APARICIO OLMOS, *Palomino. Su arte y su tiempo*, Valencia, 1966, p. 140. Esta noticia es recogida por J, SANCHIS I SIVERA, *La catedral de Valencia*, Valencia, 1909, p. 264-270 y en el estudio más reciente de B, BASSEGODA I HUGAS, *op. cit.*, p. 47.

⁵⁴ J, BORULL, “La decoración pictórica del templo de los Santos Juanes de Valencia. Un dictamen inédito de Palomino”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, n.º 2, pp. 50-58.



La Virgen niña con san Joaquín y santa Ana. Agustín Gasull. Museo de la Ciudad. Valencia.

como hemos visto participó Vitoria–, las pinturas de la cúpula de la Basílica de la Virgen de los Desamparados o el proyecto decorativo de la bóveda de la parroquia de San Nicolás, ejecutado por su discípulo Dionís Vidal.

Aunque no existan pruebas documentales que lo acrediten, no resultaría descabellado pensar en que la llegada de Antonio Palomino se produjo por mediación de Vicente Vitoria, puesto que ambos pudieron haberse conocido con anterioridad en Madrid. Golberg nos proporciona la noticia de la existencia de una carta manuscrita del canónigo valenciano dirigida a Cosme III de Médicis, redactada en el mes de abril de 1690 y cuyo contenido nos parece muy revelador: “(...) *Al presente mi ritrovo alla residenza del canonicato della Città di Xativa, ove giornalmente con umili preguiere supplico S.D.M. per la salute di V.A.S. e maggior prosperità della Sua Serma Casa, ne altro ambisco che di ricevere alcuno de’suoi preciosissimi comandi, in questo regno o nella corte del Re, se colà mi conoscesse più habile o sia nel trasferire a V.A.S. qualche bel opera dei quei insigni pittori antichi per mezzo delle copie, o in qualche altro affare della corte acciò V.A.S. cognoscesse la mia afettuosissima e fedelissima servitù (...).*”⁵⁵

Quizá esta visita de Vitoria a Madrid llegara a materializarse, tal y como ya indicaron Mena y Bassegoda, puesto que en algunas de las obras literarias del canónigo como la *Academia de Pintura*

⁵⁵ E, GOLDBERG, *op. cit.*, p. 181 y nota 36, pp. 350-351.

del Señor Carlos Maratti o el *Indice dell'opere di Raffaello Sanzio d'Urbino*, se precisa con exactitud la ubicación de las obras más famosas de Rafael en España, como la *Virgen del Pez*, la *Virgen el Roble* o *El Pasma de Sicilia*.⁵⁶ Tampoco se debe pasar por alto un hecho importante, y es que cuando Palomino aparece en Valencia en 1697, supuestamente en calidad de perito, ese mismo año ya aparece vinculado a dos encargos en los que está trabajando el valenciano: la capilla de San Pedro y la iglesia de los Santos Juanes.

Llegados a este punto, merece la pena recordar que los lienzos de los nuevos retablos del templo de los Santos Juanes fueron realizados por Agustín Gasull; un enigmático pintor, al parecer valenciano, del que no se tienen noticias de tipo biográfico y que, según Orellana, también estuvo en Roma vinculado a Carlo Maratta. Lo único que de él conocemos varios lienzos de su mano, algunos de ellos firmados, que se encuentran repartidos en algunas parroquias y museos valencianos como *La Virgen niña con San Joaquín y santa Ana* del Museo de la Ciudad (Fig. 6), un *San Abdón y san Senén* en la Ermita de Santa Lucía o el *Martirio de Santa Inés* de la iglesia de San Andrés. Debió de ser artista vinculado a Vicente Vitoria, puesto que a su regreso a Valencia, trabajaron juntos en varios proyectos como la remodelación del templo de los Santos Juanes o la decoración de la capilla de la Purísima en la iglesia de la Compañía de Jesús. En el primero se encargó de pintar los lienzos principales de todos los nuevos retablos de la nave y en el segundo de la ejecución de dos lienzos que representaban: la *Aparición de la Virgen al Padre Albero* para inspirarle en como quería ser pintada y a *Juan de Juanes pintando la imagen de la Virgen*.⁵⁷ No resultaría difícil pensar en que Vitoria pudo haber facilitado a Gasull una estancia romana, puesto que en sus obras se observa un barroco más dinámico y colorista, todavía bastante inusual en los pintores del periodo.

Vicente Vitoria regresó a Roma en 1698, dejando en Valencia la semilla de una verdadera renovación estilística, a diferencia de otros pintores que le precedieron en la capital de la cristiandad. Aunque no dejó escuela, ni tuvo a su cargo ningún aprendiz, a él se le debe buena parte del cambio hacia un barroco luminoso y colorido, de formas exuberantes, que ilustraba los grandes programas teológicos de la Valencia de finales del seiscientos, tratando de imitar lo que había conocido en su estancia romana. Cuando regresó a Roma parece ser que dejó de lado la pintura, dedicándose al coleccionismo y a la realización de obras literarias como: *La Academia de Pintura del Señor Carlos Maratti*, manuscrito posiblemente redactado en Valencia en el que ofrece un repaso de la historia del arte desde la antigüedad hasta el siglo XVI; una copia del *Trattato di Pittura* di Pietro Testa que conserva en la Biblioteca Casanatense de Roma; las *Oservazioni sopra il libro della Felsina Pittrice*, obra polémica publicada en Roma en 1703,

⁵⁶ Vid. M, MENA, "Presencia histórica de obras de Rafael en España", *Rafael en España*, catálogo de exposición, Museo del Prado, Madrid, 1985, pp. 11-28; y B, BASSEGODA I HUGAS, "Vicente Vitoria (Denia, 1650-Roma, 1709). Coleccionista de estampas y estudioso de la obra grabada a partir de Rafael", *El Mediterráneo y el Arte Español. Actas del XI congreso del CEHA*, Valencia, 1996, pp. 223-224.

⁵⁷ Los lienzos de los retablos de la parroquia de los Santos Juanes fueron destruidos en los acontecimientos bélicos de 1936. Los que decoraban la capilla de la Purísima, en la iglesia de la Compañía, todavía se conservan en el Museo de Bellas Artes de Valencia, aunque retocados por el pintor José Vergara. Vergara modificó los temas representados, convirtiéndolos en Vid. F, BENITO DOMÉNECH: "Sobre Agustín Gasull, José Vergara y una traza de la antigua iglesia e la Compañía de Valencia", *Archivo de Arte Valenciano*, LXIII, 1982, pp. 66-88.

en la que defendía a Rafael y su escuela; el *Indice dell'opere di Raffaello Sanzio d'Urbino*, importante por ser el primer catálogo razonado de los grabados hechos a partir de la obra de Rafael y por incluir una de las primeras historias del grabado: *Dell'origine e progresso dell'intaglio delle stampe*; la *Vita e miracoli dell'apostolo valenziano San Vincenzo Ferreri*, publicada en Roma en 1705 y la *Vita di Guido Reni, d'Andrea Sacchi e di Carlo Maratti scritte da Gio. Pietro Bellori*, en la que copió las biografías de Reni i Sacchi hechas por Bellori y completó la de Maratta hasta 1709, año de la muerte de Vitoria.

