

L A TRANSMISIÓN DE LOS MODELOS. DEL GRABADO EUROPEO A LA PINTURA VALENCIANA DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA

DAVID GIMILIO SANZ

Museo de Bellas Artes de Valencia

Resumen: El artículo pretende buscar la relación entre pintura y estampa en la producción pictórica valenciana del Museo de Bellas Artes. Grabadores como Goltzius, Cort y Raimondi renovaron la iconografía española a través de sus grabados, pero también en el siglo XVII sucederá algo similar con la obra de Rubens, Van Dyck y en menor medida Vouet, que será reproducida ampliamente y que supondrá la revitalización de la estética en la pintura valenciana de su tiempo.

Palabras clave: Pintura / grabado / Museo de Bellas Artes de Valencia / Rubens / Van Dyck / Vouet.

Abstract: The article seeks to find the relationship between painting and stamping in the Valencian artistic production of the Museum of Fine Arts. Engravers such as Goltzius, Cort and Raimondi renewed the Spanish iconography through his their prints. But also in the seventeenth century will take place a similar scenario with the work of Rubens, Van Dyck and, to lesser extent, Vouet would also take place, which will would be widely reproduced and which will would revitalize aesthetics in the Valencian painting of his their time.

Key words: Painting / engraving / Museum of Fine Arts in Valencia / Rubens / Van Dyck / Vouet.

En el año 2010 se publicó un artículo, en esta misma revista, sobre la relación de los grabados de reproducción como elemento de identificación de pinturas tanto por la autoría como por la iconografía.¹ En el proceso de elaboración de aquel artículo, junto a la revisión de los inventarios del siglo XIX del Museo de Bellas Artes de Valencia, el cotejo con las pinturas existentes en este museo y el estudio del corpus de grabados consultados permitió observar la dependencia de algunas de aquellas con composiciones grabadas de autores tan relevantes como Rubens, Van Dyck, Vouet, etc. que ponían de relieve la incidencia de este tipo de fuentes en el ideario compositivo de los pintores valencianos y por tanto preparar otra publicación que versara exclusivamente sobre este tema.

Los tratadistas hispanos como Carducho, Pacheco, Palomino y ya en el siglo XVIII, Preciado de la Vega mencionan la importancia del uso de la estam-

pa como inspiración para nuevas composiciones. De hecho, Palomino en uno de sus capítulos lo define así: *en cada una aquello que tuviere más peregrino; ya en la armoniosa composición del todo; ya en la valentía caprichosa de las actitudes; en la certeza infalible de los contornos; en la firmeza invariable de las luces; la observancia y graduación de las sombras; la templanza de los lejos; la fuerza dominante de los cercas; la organización caprichosa de varios adherentes; el trozo bien regulado de la arquitectura; la respiración de un celaje, o rompimiento de gloria; el delicioso descuido de un pedazo de país todo bien arreglado y acorde, de suerte, que ninguna cosa embaraza, ni ofende a la otra.*² Solo en algunas de las obras que se van a analizar responden a este concepto meticuloso y detallado que conduce de lo particular a lo general y que no sólo afecta a la composición, los personajes o el celaje, sino también a aquello más sutil como el claroscuro, la gradación del color y la perspectiva, lo que nos lleva a una

* Fecha de recepción: 15 de junio de 2015 / Fecha de aceptación: 2 de noviembre de 2015

¹ GIMILIO SANZ, David. "Los grabados de reproducción como elemento de identificación de pinturas del Museo de Bellas Artes de Valencia". *Ars Longa*, 2010, n° 19, pp. 115-124.

² PALOMINO, Antonio. *El Museo pictórico y escala óptica. Práctica de la pintura*. T. II. Madrid: Aguilar, 1988, p. 189.

mayoría de las obras copiadas directamente de las estampas que nos remiten a unos artistas poco diestros y con una regular corrección siquiera en el dibujo y en la composición que copiaban.

También Palomino señala que el *principiante* ha de ejercitarse en la copia de *varias estampas, de las más selectas: como las galerías de Anibal, de Rafael, Cortona, Lanfranco ... y el Domenichino...* El hecho de que los artistas recurriesen a estampas basadas en composiciones de los grandes artistas antes mencionados no tanto para aprender y perfeccionarse sino para pintar sus obras, muchas veces era utilizado como un motivo de orgullo, prestigio y cultura, tal y como apunta Palomino, sobre todo en lo que se refiere a las estampas de Rubens y de Van Dyck, puesto que se demostraba ante cierto público que no sólo conocían la obra de esos maestros sino que tenían acceso a ella aunque fuera a través de estampas. Esta forma de actuar también fue aprovechada por los *diletanti* puesto que en su acervo cultural estaban obligados a identificar esas licencias artísticas frente a *por que como el vulgo no distingue entre las cosas, que son copiadas, o inventadas, sino que se deja llevar de aquello que parece bien.*³

Tradicionalmente, el uso de estampas se ha visto como un recurso propio de los pintores de segunda fila ante la falta del genio inspirador del artista, sin embargo, pronto se vio que este medio fue también utilizado por grandes pintores como Murillo, Zurbarán, incluso Velázquez, y aunque como matiza Peter Cherry, esas ansias de buscar a toda costa la fuente de una obra de arte ha conducido a los historiadores, a veces, a la propuesta de fuentes difícilmente aceptables y sobre todo que no se han tenido en cuenta "las particularidades individuales de cada uno de ellos, dando a entender que pintores tan distintos como los arriba mencionados las empleaban de la misma manera".⁴

Este aprovechamiento de estampas generalizado por los artistas de las diferentes escuelas pictóricas españolas ha obligado a los historiadores a reinterpretar el uso de las mismas e incluirlo dentro del proceso de creación de la obra de arte. Para ello se han revisado nuevamente los tratados que aconsejaban su uso o que por el contrario advertían de los peligros de su abuso, los inventarios postmortem de las propiedades de los artistas donde se incluían no sólo materiales de trabajo, sino también, colecciones de estampas, libros, manuales, obras de arte y antigüedades con el fin de configurar una imagen del artista más sólida y culta, permitiendo una lectura más compleja sobre el proceso de creación de la obra de arte.

Sobre esta línea de actuación se ha trabajado con interesantes resultados en artículos de revistas especializadas y en capítulos y fichas de catálogos de exposiciones, pero sin llegar a tener una visión total como la que se ha ofrecido sobre la pintura barroca andaluza y madrileña en dos publicaciones respectivamente donde se recogen las aportaciones de los grandes maestros como Angulo, Pérez Sánchez, Santiago Sebastián, Serrera, Rodríguez Gutiérrez de Ceballos... junto a otras inéditas contribuciones.⁵

En la misma dirección se ha trabajado en el ámbito valenciano y a grandes rasgos es de reseñar la relación de estampas de Durero, Wierix, Lasne o Thomassin con las obras de Ribalta, Cristóbal Llorens y Vicente Castelló, realizado por Benito Doménech que abrió, en parte, ese sistema de trabajo en la bibliografía valenciana; el pequeño capítulo dedicado a las fuentes icónicas en los Hernandos, donde se va más allá de la deuda directa entre pintura y estampa, al definir un entorno de creación artística nuevo hasta ahora (como la evidente deuda con Filipino Lippi);⁶ de igual manera, Pedro Miguel Ibáñez ha tratado a lo largo de su trayectoria la influencia del grabado en el proceso del trabajo en la producción de Yáñez y Llanos.⁷

³ PALOMINO, Antonio, 1988 (nota 2), p. 188, pp. 196-197.

⁴ CHERRY, Peter. "Las fuentes foráneas como impulso para la creación artística de la pintura española", en CABAÑAS BRAVO, M. (coor.), *XII Jornadas Internacionales de Historia del Arte. El Arte foráneo en España. Presencia e influencia*. Madrid, 22-26 de noviembre de 2004. Madrid: CSIC, 2005, pp. 377-388.

⁵ NAVARRETE PRIETO, Benito. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998. NAVARRETE PRIETO, Benito; ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, Teresa; MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio. *Fuentes y modelos de la pintura barroca madrileña*. Madrid: Arcos/Libros, 2008.

⁶ GÓMEZ FRECHINA, José. "Fuentes icónicas en los Hernandos", en BENITO DOMÉNECH, F. (com.), *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*. Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia (marzo-mayo, 1998). Valencia: Generalitat Valenciana, 1998, pp. 45-58.

⁷ IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel. "Influencia del grabado en los mecanismos de trabajo de los pintores españoles del Renacimiento: los Hernandos y su círculo", en CABAÑAS BRAVO, M. (coor.), *XII Jornadas Internacionales de Historia del Arte. El Arte foráneo en España. Presencia e influencia*. Madrid, 22-26 de noviembre de 2004. Madrid: CSIC, 2005, pp. 269-279. Del mismo autor se puede consultar "Dibujos y grabados en el proceso creador de Fernando Yáñez", *Archivo Español de Arte*, nº 278, 1997, pp. 127-128.

El mismo Benito Doménech observó la dependencia de las estampas (Raimondi y *El Triunfo de Cristo* de Tiziano) en algunas obras de Joanes o de los grabados de Tibaldi y Wierix para sendas obras de Sariñena. La dependencia del grabado en la obra de Vicente Salvador Gómez fue analizada por García Mahiques para la serie sobre la vida de san Ignacio de Loyola en la casa Profesa de Valencia y que posteriormente se amplió con una monografía del artista dedicando un capítulo a este tema.⁸ Sobre las pinturas de Luciano Salvador Gómez, hermano del anterior, en la Universitat de València (*el Juicio de Salomón y la Venganza de Tomiris*) también se localizaron las estampas previas basadas en pinturas de Rubens y grabadas por François Ragot.⁹ En definitiva, estos casos ejemplifican no solo una manera de hacer historia del arte, sino también la más que evidente deuda de la pintura valenciana con las estampas foráneas como transmisor de modelos que revitalizan la iconografía y las composiciones locales. Un trabajo recopilatorio y de investigación, que por otra parte, se encuentra pendiente de realizar y del que seguro se obtendrían interesantes conclusiones.

Este artículo no se centrará tanto en la toma de distintos elementos de una o varias estampas e incluso de diferentes grabadores para que el artista los combine y cree una nueva composición que forme parte del ideario del pintor, sino más bien en la utilización de la estampa de forma literal, sin apenas modificaciones o como mucho de forma invertida con el fin de no recurrir a la copia directa y otorgue cierta "originalidad" a la obra. Por tanto, lo que pretende este artículo es vincular algunas pinturas poco estudiadas del Museo de Bellas Artes de Valencia, muchas de ellas anónimas o de difícil adscripción con sus respectivas estampas originales con el fin de aportar nuevos datos y luces sobre la pintura valenciana.

Por otra parte, se pretende diferenciar, de alguna manera, la pintura foránea (especialmente la italiana) llegada a Valencia a través de las densas redes de intercambio comercial en el Mediterráneo occidental fruto del coleccionismo valenciano, de

aquella pintura local basada en estampas que recuerdan modelos italianos o flamencos, y que se pueda llegar a confundir con pintura extranjera, aunque verdaderamente no lo sean.

Esa pintura foránea a la que nos referimos es fruto de las fluidas relaciones comerciales y artísticas con Italia desde el siglo XIV, no en vano, Valencia como ciudad portuaria y cercana a Italia fue un punto de contacto comercial y cultural, a la vez que con razón se la considera como una de las entradas del Renacimiento italiano en España. Nombres como Paolo de San Leocadio y Francesco Pagano que trabajaron para el cabildo catedralicio pero que finalmente se asentaron en Valencia y cuyas novedades repercutirían en pintores como los Osona, Falcó o Macip; la presencia de los Hermandos y su fuerte impronta en los artistas de la época como Miguel Esteve y Miguel del Prado; o la constancia de artistas flamencos en la ciudad como Luis Alimbrot por no hablar de la deuda eyckiana en la pintura de los primitivos valencianos. Pero también esa pintura foránea llega como fruto del gusto refinado y personal de los prohombres valencianos como es el caso del retablo de fray Bonifacio Ferrer de Gherardo Starnina, la tabla de la Virgen de las Fiebras de Il Pinturicchio o el tríptico del Juicio Final de Van der Stock en el siglo XV, pero que se ejemplifica también en el siglo XVI y XVII con dos modelos ampliamente estudiados como son el embajador Vich y las obras de Piombo, o del Patriarca Juan de Ribera y las diferentes obras de autores italianos como Matarana, Novella, Baglione entre otros.

Sobre la pintura italiana en España y su relación con la de este Museo se ha trabajado desde varias publicaciones; el artículo de Pérez Sánchez de 1963 que acomete la colección de pintura barroca italiana perteneciente a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, donde se realizan atribuciones y se identifican iconografías.¹⁰ El mismo autor y con más profundidad y amplitud geográfica estudia la pintura italiana en España donde matiza autorías y sugiere escuelas.¹¹ Ambas publicaciones son el arranque teórico para varias exposicio-

⁸ GARCÍA MAHIQUES, Rafael. "Vicente Salvador Gómez y la iconografía en la Casa Profesa de Valencia". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXIII. Zaragoza, 1996, pp. 57-78. MARCO GARCÍA, Víctor. "El grabado y las fuentes impresas en la obra de Vicente Salvador Gómez", *El pintor Vicente Salvador Gómez (Valencia, 1637-1678)*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2006, pp. 67-76.

⁹ BENITO GOERLICH, Daniel. "El rostro de la justicia: Salomó i Tomiris". En: BENITO GOERLICH, D. (com.). *Espills de Justícia*. Valencia: Universitat de València, 1998, pp. 15-50.

¹⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. "Cuadros del barroco italiano en el Museo de Valencia", *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 1963, pp. 81-83.

¹¹ PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. *Pintura italiana del siglo XVII en España*. Madrid: Universidad de Madrid. Fundación Valdecilla, 1965.

nes en el Museo de Bellas Artes de Valencia sobre pintura extranjera en las colecciones valencianas (incluida la del Museo) que permitieron rastrear el gusto coleccionista de diferentes épocas, demostrar la estancia de ciertos artistas en Italia que finalmente recalieron en Valencia y al mismo tiempo, mencionar el origen compositivo de algunas piezas basadas en estampas.¹²

En cuanto al segundo grupo, aquel que hace referencia al ámbito local, son artistas que dentro de su formación artística pero también como intento de renovación plástica, usó las estampas italianas y flamencas sobre composiciones de Rafael, Tiziano, los Bassano, Rubens y Van Dyck, pero también de pintores tan “desconocidos” como Orazio Borgianni o Giovanni Battista Crespi “Il Cerano”. Sin embargo, a primera vista, la factura más floja, la sencillez en los detalles y la dureza compositiva, nos remite, la mayor de las veces, a unos artistas locales avezados que usaban estampas para mejorar sus composiciones, muchas de las cuales seguirán permaneciendo en el anonimato al no poder individualizar la personalidad artística. Por otra parte se les ha incluido en una categoría genérica y así han pasado a la historia, al considerarlas como “escuela de” o “copia de” lo que les ha permitido individualizarlas en cierto modo respecto al gran corpus de anónimos de la historia del arte. Este hecho lo justificaba Palomino en su tratado, al considerar que esos pintores que copian no son tales puesto que *no les usurpa la gloria a su inventor, porque luego dicen es copia de Rubens o de Van-Dick*.¹³

Grabados y grabadores conocidos y empleados en la Valencia de los siglos XVI-XVII

Hendrick Goltzius, Cornelis Cort y Marcoantonio Raimondi son seguramente la triada de grabadores que nutren de modelos iconográficos a la gran parte de Europa de su tiempo, ampliando incluso los límites cronológicos dado el éxito de sus composiciones. Goltzius (Braacht, 1558 – Haarlem, 1617) es reconocido por su depurada técnica y por la exuberancia de sus composiciones, pero también como el inventor de muchas imágenes que

fueron usadas ampliamente por otros artistas. Su variedad temática (religiosa, mitológica y retratística) y de estilo subrayan su versatilidad de la que hará gala y de la que los pintores sabrán aprovecharse ampliamente. El otro grabador holandés, Cornelis Cort (Edam, h. 1533 – Roma, 1578), permitió que gran parte de la pintura italiana post-renacentista entrara en la península ibérica y parte de Hispanoamérica a través de sus estampas renovando la estética existente en estas tierras. Fue conocido por su estrecha colaboración con Tiziano al permitirle grabar parte de su obra, pero también hizo lo propio con parte de la producción de Rafael, Giulio Clovio, Barocci entre otros. Marcoantonio Raimondi (Argius, ca. 1480 – Bolonia, 1527) es el otro grabador, esta vez italiano, decisivo en la configuración de la nueva estética en la pintura hispánica. Copió obras de Durero con las que tuvo serios problemas al ser acusado de falsificación, una situación por la que atravesaron muchos grabadores, sin embargo, su vinculación al taller de Rafael reproduciendo sus grandes obras le valieron merecida fama y permitió que las obras del gran maestro se difundieran por todo el ámbito cristiano.

A partir de la producción de estos autores se basan varias pinturas del Museo. La primera de las obras es un *san Pablo*,¹⁴ en regular estado de conservación, que sigue fielmente la estampa del Apostolado por el cual se divulgaba el Credo de los Apóstoles conocido como “Credo Corto” que abrió el artista alemán Hendrick Goltzius afinado en los Países Bajos. Estas estampas se componían de los doce Apóstoles y dos figuras más: Cristo Salvador del Mundo y San Pablo como apóstol de los gentiles. Este apostolado tuvo mucho éxito y fue un paradigma de la traslación de las estampas a la pintura de una manera rápida y eficiente por el control del significado religioso que implicaba al considerarse como la oración que formularon los apóstoles tras la Ascensión del Señor y antes de comenzar la diáspora apostólica. Ejemplos de esta serie pictórica los encontramos en diferentes museos y colecciones privadas recogidas bibliográficamente casi todas por Benito Navarrete¹⁵ como

¹² BENITO DOMÉNECH, Fernando. *Pintura europea en colecciones valencianas*. Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia (mayo – agosto 1999). Valencia: Generalitat Valenciana, 1999. BENITO DOMÉNECH, Fernando y GÓMEZ FRECHINA, José. *Pintura europea del Museo de Bellas Artes de Valencia*. Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia (oct. 2002 – en 2003). Valencia: Generalitat Valenciana, 2002. BENITO DOMÉNECH, Fernando y GÓMEZ FRECHINA, José. *Testimonios romanos en colecciones valencianas*. Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia (jun. – agosto. 2008). Valencia: Generalitat Valenciana, 2008.

¹³ PALOMINO, Antonio (nota 2), 1988, p. 205.

¹⁴ O/L, 88 x 76 cm. Nº inv. 2979. No hay datos suficientes en los inventarios y catálogos decimonónicos para identificar esta pieza con alguno de los asientos.

¹⁵ NAVARRETE PRIETO, Benito, 1998 (nota 5), pp. 152-157.

la del palacio arzobispal de Sevilla, la del Colegio de los Ingleses de San Albano de Valladolid, la del monasterio de San Victorian-Museo Diocesano Barbastro-Monzón, la serie del palacio episcopal de Segovia, en la catedral de Valencia (esta sobre cristal),¹⁶ algunos santos en colecciones particulares y en la catedral de Lima como culmen del éxito de un modelo de gran trascendencia que traspasa el océano.¹⁷

Atribuidos a Gregorio Bausá se recogen dos lienzos ovalados del Museo procedentes del convento de San Agustín de Valencia que representan a santa Margarita y a santa María Magdalena y que ambos son una trasposición del mismo modelo de Tiziano grabado por Cort.¹⁸ En el caso de *Santa Margarita*,¹⁹ Bausá ha invertido el grabado, variando el giro de la cabeza y sustituyendo la clásica calavera de la Magdalena por la cabeza del dragón propia de santa Margarita, reconvirtiendo la iconografía de la santa, mientras que en el lienzo de *Santa María Magdalena*,²⁰ el artista copia fielmente la estampa, aunque menos sensual, tanto en la composición como en la postura de la figura, gestos e incluso en las franjas de las telas. Estas pinturas ejemplifican la capacidad creativa de un artista, puesto que con una misma estampa le permitió crear dos obras parejas de cierta originalidad.

Las obras de Rafael, tanto originales como copias, tuvieron una gran aceptación en el medio artístico valenciano donde los artistas se ejercitaban copiando las piezas del maestro renacentista a través de estampas que reproducían sus grandes obras, pero también la clientela ansiaba poseer una de estas obras copiadas o a *la manera de*. Es el caso de la *Transfiguración del Señor* de Rafael

grabada por Cornelis Cort y copiada por Francisco Ribalta.²¹

Francisco Ribalta es el artista del siglo XVII que trasciende el ámbito valenciano para instalarse como figura de pleno derecho en el "siglo de oro español", sin embargo también se aprecia en él el uso de las estampas y de modelos pictóricos sin menoscabo de su poder creativo tal y como se aconseja desde los tratados. Ya fue estudiada la vertiente copista de Ribalta, sobre todo de la obra de Joanes que fue un referente en la obra del catalán (pero también de la obra de Piombo en Valencia), tomando modelos y copiando composiciones, bien por iniciativa propia bien como imperativo del encargo tal y como se observa en diferentes obras como el *Cristo muerto sostenido por ángeles* del Prado o el conjunto de pinturas del antiguo retablo de plateros o de san Eloy en la parroquia de Santa Catalina de Valencia. Volviendo a la obra que nos ocupa, la *Transfiguración* es una copia identificada de antiguo como de Francisco Ribalta, pero sin hacer referencia a la obra de Rafael, posiblemente por lo reconocible del original, que se nos muestra de gran calidad, tanto en el equilibrio compositivo como en los detalles de los personajes, de los plegados y del paisaje. Quizás, una futura restauración donde se retiren barnices oxidados y ciertos repintes, muestre un colorido brillante y variado que permita incorporarla puntualmente en la colección permanente donde se constata la influencia directa de las estampas también en la obra de Ribalta.

De Rafael, fueron también frecuentes las variaciones en torno al tema de la Sagrada Familia a partir de copias y estampas, como sucede con la obra del museo la *Virgen del Divino Amor* procedente

¹⁶ Esta serie fue estudiada en mi tesis de licenciatura y fue puesta en relación con el apostolado de la catedral de Valencia gracias a las indicaciones de Fernando Benito Doménech que dirigió dicha tesis. GIMILIO SANZ, David: *Catalogación de grabados y estampas del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia*. Tesis de licenciatura inédita leída en el departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universitat de València, 1996.

¹⁷ GONZÁLEZ DE ZARATE, J.M. "La serie de los Apóstoles en la catedral de Lima: sus fuentes gráficas", *Brocar*, 2008, 32, pp. 191-218.

¹⁸ BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*. Valencia: Diputación de Valencia, 1987, p. 273, nota 17. El autor tan solo indica la vinculación con el grabado de Cort en el lienzo de santa Margarita.

¹⁹ O/L, 116 x 93 cm. N° inv. 3226. Inv. ms. 1838, n° 22; Inv. ms. 1847, n° 40; Cat. 1850, n° 40.

²⁰ O/L, 116 x 93 cm. N° inv. 3206. Inv. ms. 1838, n° 24; Inv. ms. 1847, n° 38; Cat. 1850, n° 38.

²¹ O/L, 155 x 105 cm. N° inv. 1827. Inv. ms. 1797-1833, n° 203; Inv. ms. 1842, Sala de Juntas, n° 12; Cat. 1863, n° 584; Cat. 1867, n° 625; Araujo, 1875, p. 136. Esta obra fue donada en legado testamentario por Salvador de Perellós y Lanuza, marqués de Dos Aguas, en 1829. En el museo existe otro lienzo con el tema de la Transfiguración (copia de Rafael) O/L, 93 x 63 cm. N° inv. 2617, que es obra anónima del siglo XIX donada por el matrimonio Vicente Vilaplana y Josefa Romero a esta institución y que se ha confundido con otra del mismo tema que aparece en los inventarios del museo, primero como obra anónima copia de Rafael (Inv. ms. 1847, n° 122; Cat. 1850, n° 122) para después considerarse como copia de Rafael del círculo de Ribalta (Cat. 1863, n° 188; Cat. 1867, n° 191). Sobre la donación Vilaplana-Romero se ha de consultar *Catálogo de las obras que han ingresado en el Museo desde la liberación de la ciudad hasta 31 de diciembre de 1940*. Valencia, imprenta F. Doménech, 1941.

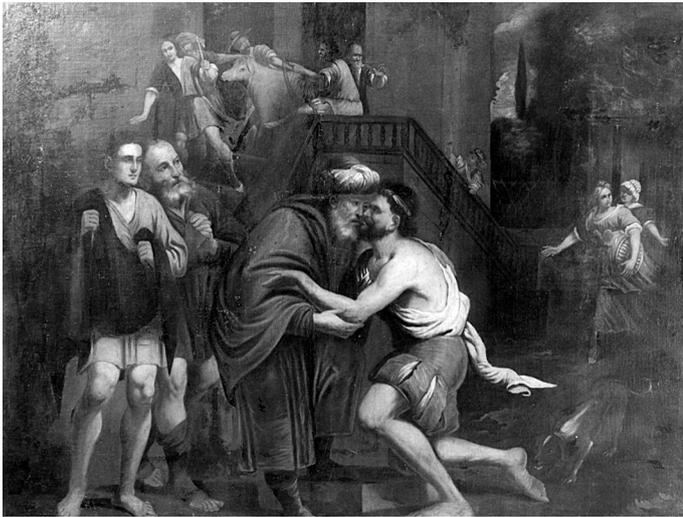


Fig. 1. Anónimo. *El regreso del hijo pródigo*.



Fig. 2. Pietro Testa. *El regreso del hijo pródigo*. Grabado, buril y aguafuerte.

del convento del Pilar²² donde el artista anónimo y de manera muy floja reinterpreta la conocida *Sagrada Familia de Francisco I*. Toma fielmente la figura de la Virgen sentada y con las manos juntas en forma de oración, el Niño Jesús sentado en su pierna bendiciendo a san Juanito que aparece a la izquierda arrodillado; sin embargo, la figura de

santa Ana la varía levemente en el gesto de la cabeza y sobre todo sustituye el entorno de la habitación por un paisaje de corte renacentista de clara inspiración joanesca donde alterna montañas y arquitecturas clásicas sobre un celaje frío.

Otro binomio de grabadores flamencos contemporáneos a los anteriores son Adrian Collaert y Cornelius Galle I que realizan en 1613 una serie de estampas que narran la vida de santa Teresa de Jesús en veinticuatro episodios o escenas en el titulado *Vita Beata Virginis Teresiae a Iesu* (Amberes, 1613), que fueron muy conocidos y usados por pintores de diferentes escuelas españolas para realizar sus pinturas por el tono devocional, fijándose como parte de la iconografía teresiana. Es el caso de Pedro Salvador, padre del también pintor Vicente Salvador Gómez, que usó las estampas como base para las pinturas del convento de carmelitas descalzas de San Felipe de Valencia. Posiblemente, el pintor realizó la serie completa, pero sólo nos restan cinco: *Santa Teresa de Jesús entre san Pedro y san Pablo*, *Santa Teresa alejando las tentaciones*, *Santa Teresa en el convento de Stosla*, *Santa Teresa guiada por ángeles al monasterio de la Encarnación* y *Santa Teresa ve a un sacerdote celebrando misa en pecado*.²³

Basado en el apostolado de Rafael grabado por Marcoantonio Raimondi es la pintura anónima del apóstol *San Matías*,²⁴ una obra floja en la calidad de los plegados y composición de la figura que sin duda formaría parte de una serie hoy en día perdida.

Otros grabadores italianos de los que artistas valencianos han tomado prestadas composiciones pictóricas son Pietro Testa (1611-1650). Su estampa de *El hijo prodigo* fue trasladada literalmente en un lienzo homónimo que ya aparece en los inventarios y catálogos del siglo XIX como copia pero sin llegar a especificar²⁵ (figs. 1 y 2). Sin embargo, en la Hispanic Society existe un dibujo firmado por Conchillos que reproduce en todo el grabado, y que nos aseguraría la identificación de la autoría del lienzo una vez estudiadas ambas piezas de manera más concienzuda.²⁶

²² O/L, 111 x 160 cm. N° inv. 3506. Inv. ms. 1847, n° 151; Cat. 1850, n° 151.

²³ O/L, 109 x 157 cm. N° inv. 3502; O/L, 103 x 135 cm. N° inv. 2156; O/L, 101 x 145 cm. N° inv. 3499; O/L, 100 x 150 cm. N° inv. 4067; O/L, 100 x 140 cm. N° inv. 3816. Sobre la iconografía de la santa se puede consultar diferentes publicaciones de MORENO CUADRO, Fernando. "Juan Bautista Palomino y J. Hiebel: Renovación y tradición en las series teresianas del Setecientos", *Academia*, 2010, n° 110 – 111, p. 37-64 (p. 38).

²⁴ O/L, 161 x 114 cm. N° inv. 3468.

²⁵ O/L, 130 x 171 cm. N° inv. 2634. Inv. ms. 1838, n° 14; Inv. ms. 1847, n° 162; Cat. 1850, n° 162; Cat. 1863, n° 780; Cat. 1867, n° 472. En los mismos inventarios se menciona otro lienzo con el mismo título como escuela de Orrente y procedente del convento de San Agustín, una autoría cuestionable para esta obra.

²⁶ DU GUÉ TRAPIER, Elisabeth. "Algunos dibujos valencianos (de los siglos XVII-XVIII) en la colección de la Hispanic Society". *Archivo Español de Arte*, 1970, n° 171, pp. 348-351.

Pérez Sánchez, menciona una *Estigmatización de san Francisco de Asís* en los almacenes del museo como copia con variantes y de buena calidad del cuadro romano de Federico Barocci (1535-1612).²⁷ La obra valenciana, a falta de una restauración, se centra en la figura del santo en el monte Alvernia, con un paisaje oscuro y con un único foco de luz eliminando la figura de fray León.²⁸ La existencia de un grabado de Barocci de 1581 que reproduce su obra pictórica nos plantea en un primer momento, el dilema apuntado en la introducción, si la obra del museo es una copia directa del original italiano "copia de Barocci" o es una versión local a través de la estampa lo cual parece más factible.

El extraordinario impacto visual de la escultura de santa Cecilia de Stefano Maderno la convirtió rápidamente en objeto de reproducción y pasó a ser una imagen ampliamente reconocida y difundida a través de estampas, como la que abrió Cornellis Galle (1576-1650) sobre el monumento fúnebre de la santa, así se podría entender la existencia de hasta tres copias anónimas en tierras valencianas, la del Colegio de Corpus Christi, la de una colección particular y la del Museo de Bellas Artes de Valencia, todas ellas de buena calidad.²⁹ En el ejemplar del Museo la santa muestra su rostro a diferencia de la estatua romana y de la copia en lienzo de la colección particular, son estos leves matices los que permitirían considerarla como de un autor foráneo.³⁰

En la misma línea se encuentra la obra anónima procedente de la Cartuja de Vall de Crist (Altura-Castellón), *Cristo muerto con san Juan, la Virgen y la Magdalena*³¹ identificable con la obra homónima de Orazio Borgianni (h. 1575 – 1616) y dado a conocer por Pérez Sánchez³² (figs. 3 y 4). Según el inventario manuscrito de 1847 (dato repetido en el de 1850) sería fray Matías de Valencia el autor de la obra que conocería la estampa que ya

circulaba a partir de 1615, fecha en la que lo grabó el propio Borgianni, y que pone de manifiesto el gran éxito que tuvo esta composición al existir varias copias en colecciones europeas.³³ En cuanto a fray Matías de Valencia (Valencia, 1696 – Granada, 1749), también conocido por mosén Lorenzo Chafrión, según Orellana, fue un pintor que viajó a Roma, que aprendió de Giacinto y que se especializó en las copias de su maestro: *Y aunque no tuvo particular numen para inventar, empero fue un excelente copiante, pues habiendo partido a Roma, donde fue discípulo de Conrado Jaquinto, quien le estimaba más como amigo que como a discípulo, se adelantó por el mismo término referido, que copiando las obras de su maestro, llegaba este mismo a desconocer las copias y tenerlas por los mismo originales que había trabajado.*³⁴ Este es un buen ejemplo del asunto del presente artículo, una pintura primero considerada como anónima, más tarde identificada con la producción del pintor italiano Orazio Borgianni, pero que finalmente se atribuye a un pintor valenciano (fray Matías de Valencia) poco conocido, viajado y de cierta calidad técnica especializado en la copia de originales de artistas consagrados como su maestro Giacinto, que seguramente dispondría de una gran variedad de estampas que usaría para realizar los trabajos que le encargaban escapando de la monotonía compositiva de los pintores locales, en un ámbito de gran competencia.

Un caso más complejo es *La muerte de la Magdalena*,³⁵ atribuida a Francesco Rustici "Il Rustichino" (1592-1625) por Benito Doménech que la relaciona compositivamente con diferentes obras del artista como *La Muerte de Lucrecia* y *La Muerte de María Magdalena* ambas en los Uffizi. El autor hace énfasis en el recurso lumínico de la candela procedente del claroscuro caravagesco de Gerrit Honthorst. Sin embargo, este lienzo también responde de manera evidente e invertida a la es-

²⁷ PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., 1965 (nota 11), p. 231.

²⁸ O/L, 157 x 120 cm. N° inv. 3465. Inv. ms. 1797-1833, n° 209; Inv. ms. 1842, Sala de Juntas, n° 62; Cat. 1863, n° 190; Cat. 1867, n° 584; TRAMOYERES, Luis. *Guía del Museo de Bellas Artes de Valencia*. Valencia: Imprenta Doménech y Taroncher, 1915, p. 25.

²⁹ GÓMEZ FRECHINA, José, 2008 (nota 12), pp. 82-83.

³⁰ O/L, 89 x 150 cm. N° inv. 3236. Inv. ms. 1838, n° 125; Inv. ms. 1847, n° 139; Cat. 1850, n° 139; Cat. 1863, n° 345.

³¹ O/L, 103,9 x 154,6 cm. N° inv. 3505. Inv. ms. 1847, n° 525; Cat. 1850, n° 525.

³² PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., 1965 (nota 11), pp. 240-245.

³³ GÓMEZ FRECHINA, José, 2008 (nota 12), p. 26.

³⁴ ORELLANA, Marcos Antonio de. *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Madrid, Gráficas Marinas (ed. SALAS, Xavier de), 1930, pp. 354-356. Orellana continúa ilustrando datos de su vida en la que buscaba cierto reconocimiento profesional que no consiguió y terminó tomando los hábitos en Granada.

³⁵ O/L, 90 x 114 cm. N° inv. 3146. Inv. ms. 1838, n° 38 ?

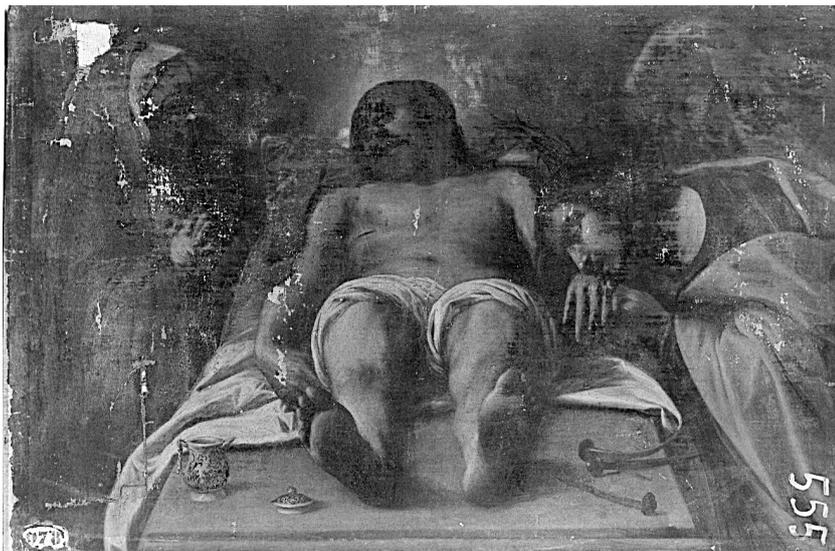


Fig. 3. Fray Matías de Valencia. *Cristo muerto con san Juan y la Virgen*.



Fig. 4. Orazio Borgianni. *Cristo muerto con san Juan y la Virgen*. Grabado, buril y aguafuerte.

tampa sobre todo en la figura reposada de la santa, el rostro de tres cuartos, con boca abierta, las fosas nasales expuestas a la mirada del espectador y los ojos almendrados. El ángel es similar en el acusado perfil matizado por el juego de sombras y por las potentes alas, si bien ha cambiado las posturas de los brazos y en lugar de portar la cruz, como en el grabado, lleva una candela encendida. La calavera apoyada sobre un libro en lugar de una roca también es deudora de la estampa. El autor, en definitiva, tomó como modelo un grabado que modificó de manera inteligente realizando una composición novedosa, abriendo la posibilidad de que sea tanto una obra de Rustici, de su taller, como de un pintor local, tal y como se ha comprobado con el lienzo de fray Matías de Valencia.

El atractivo del original de Francesco Rustici tuvo que ser notable, puesto que Francisco Fontanals lo copia en un grabado de reproducción en 1808 durante su estancia de pensionado en Florencia, que entrega a la Real Junta de Comercio, Agricultura y Nobles Artes del Principado de Cataluña, si bien finalmente este grabado terminó perteneciendo a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, tal y como aparece citado en el inventario académico de 1797, N° 189. *Una estampa de santa María Magdalena con unos ángeles, obra del mencionado don Francisco Fontanals. Valencia, 11 de febrero de 1819.*

Un caso bien diferente sería *La curación milagrosa de Margarita Vertua por san Carlos Borromeo*,³⁶ obra anónima, de mediana calidad que copia fielmente el lienzo de Giovanni Battista Crespi "Il Cerano" (h. 1575-1632) perteneciente a la serie sobre los hechos de la vida del beato Charles y los milagros de san Carlos que decora la catedral de Milán. Pérez Sánchez la vincula a la órbita italiana, seguramente a partir de un modelo grabado todavía no localizado, pero cuya adquisición no tiene mucho sentido devocional en tierras valencianas lo cual permite pensar en el carácter foráneo de esta obra.³⁷

Alessandro Allori (1535-1607) pinta para la basílica de la Santísima Annunziata de Florencia una Anunciación extraordinaria por su calidad; de esta obra, el artista italiano hizo una copia para la ciudad de Milán que terminó siendo regalada al monarca Felipe II que la instaló en el monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Este modelo de Anunciación debió de tener cierto éxito según las copias y versiones existentes en España tal y como apunta Pérez Sánchez, así se puede entender que en los almacenes del Museo existan dos obras que reproducen esta gran Anunciación de Allori.

El primer lienzo (son más bien dos piezas al estar divididas) se corresponde con los dos bustos de los

³⁶ O/L, 111 x 164 cm. N° inv. 2155.

³⁷ PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., 1965 (nota 11), p. 353.

personajes, el de la Virgen³⁸ y el del arcángel san Gabriel,³⁹ de finales del siglo XVI o comienzos del siglo XVII procedentes del convento de Santo Domingo de Valencia.⁴⁰ La segunda obra, esta inédita, es un gran lienzo que imita en todo la pieza original, lo cual explica que aparezca en los catálogos antiguos como de "escuela italiana" y cuyo estado de conservación resulta regular.⁴¹ En definitiva, nos habla del éxito de este modelo italiano, citado como tal en los inventarios y catálogos del siglo XIX, donde se reconocía el origen foráneo tanto en su estética como en su iconografía ajena al ámbito local. La puesta en valor de esta obra plantea tres posibilidades: ser una copia del original italiano, ser una copia de la réplica española procedente de Italia o que fuese pintada a partir de una estampa, en cualquier caso, el éxito de este modelo se debe a la devoción que tuvo a partir del siglo XVI y que explica la profusión de copias en el siglo siguiente conservadas en iglesias y conventos españoles.

Algo similar puede explicarse con la *Adoración de los Reyes*⁴² de Pedro de Campaña (ca. 1503-1580) de este Museo que copia literalmente y con gran calidad la obra documentada como original del pintor flamenco y castellanizado, localizada en el museo de la catedral de León.⁴³

En el gabinete de estampas del museo existe un grabado procedente de un misal o un gradual romano con la *Resurrección de Cristo* de autor anónimo.⁴⁴ En él, Cristo semidesnudo parece levitar sobre su pie derecho mientras que con su mano izquierda levanta una palma martirial. Ante la aparición, los soldados se manifiestan de diferentes maneras: unos todavía dormidos parecen no

darse cuenta del suceso, dos soldados (uno arrastrándose por el suelo y el otro de espaldas) parecen huir en direcciones contrarias), mientras que el último con casco parece querer enfrentarse a la aparición. El caso es que este grabado fue utilizado en su totalidad para pintar un gran lienzo sobre el mismo tema por un autor todavía anónimo⁴⁵ (figs. 5 y 6).

La pintura veneciana "a lo bassano" supuso una variedad de géneros con la vista fijada en una nostalgia urbana por una naturaleza idealizada, pero también un visión fresca de temáticas tradicionales como la adoración de los pastores, donde el tema del nocturno suponía una verdadera exhibición del virtuosismo del pintor y sus evidentes posibilidades expresivas.⁴⁶ Esta influencia, no solo de los géneros y composiciones, sino también de los modelos, tipos y actitudes, se produjo de manera directa a través del obrador de los Bassano con destino al ámbito italiano más próximo y a los territorios europeos más cercanos, pero también se abrieron estampas de las principales composiciones que se difundieron de manera rápida y efectiva para que los artistas pudieran "copiar" estas pinturas, que en el ámbito valenciano se observa en la obra de Juan Ribalta, a través de la influencia previa de Orrente, que incluyó en el imaginario visual valenciano este tipo de escenas con una gran calidad técnica. Este gusto, el bassanesco, evidentemente también llegó a Valencia, a través del Patriarca Ribera, que en 1592 adquirió a Antonio Ricci afincado en Madrid, el lienzo de la *Parábola de Lázaro y el rico Epulón* de Bassano.⁴⁷

³⁸ O/L, 114,5 x 88,5 cm. N° inv. 2151. Inv. ms. 1847, n° 305; Cat. 1850, n° 305.

³⁹ O/L, 112 x 87 cm. N° inv. 3792. Inv. ms. 1847, n° 304; Cat. 1850, n° 304; Cat. 1863, n° 592; Cat. 1867, n° 639.

⁴⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., 1965 (nota 11), pp. 486-487, lám. 194. También Benito Doménech cita esta pieza a propósito de una copia considerada como de Allori en los fondos del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia. Además, el autor menciona otras versiones o copias en esta ciudad, BENITO DOMÉNECH, Fernando. *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*. Valencia: Federico Doménech, 1980, pp. 244-245, n° cat. 7.

⁴¹ O/L, 97 x 120,8 cm. N° inv. 3902. Cat. 1863, n° 601; Cat. 1867, n° 657.

⁴² O/L, 82 x 80 cm. N° inv. 1750.

⁴³ SERRERA, Juan Miguel. "Pedro de Campaña: obra dispersa". *Archivo Español de Arte*, n° 245, enero-marzo, 1989, n° 245, pp. 1-14. También en VALDIVIESO, Enrique. *Pedro de Campaña*. Sevilla: Fundación Sevillana Endesa, 2008, pp. 74-77. Este autor también cita la obra valenciana.

⁴⁴ Butil y tinta negra sobre papel, 205 x 137 mm. N° inv. 21482. N° cat. 2283 TS. Este grabado parece que tuvo cierto éxito puesto que fue reproducido en otra pequeña estampa recortada (dejando solo la figura de Cristo resucitado), de muy sumaria ejecución. Butil, N° inv. 1876/2013.

⁴⁵ O/L, 182 x 140 cm. N° inv. 3876.

⁴⁶ FALOMIR FAUS, Miguel. "Los Bassano en la España del Siglo de Oro (1574-1746)". En FALOMIR FAUS, Miguel (com.). *Los Bassano en la España del siglo de oro*. Madrid: Museo del Prado, 2001, pp. 17-52.

⁴⁷ BENITO DOMÉNECH, Fernando, 1980 (nota 40), pp. 141-143 y 309.

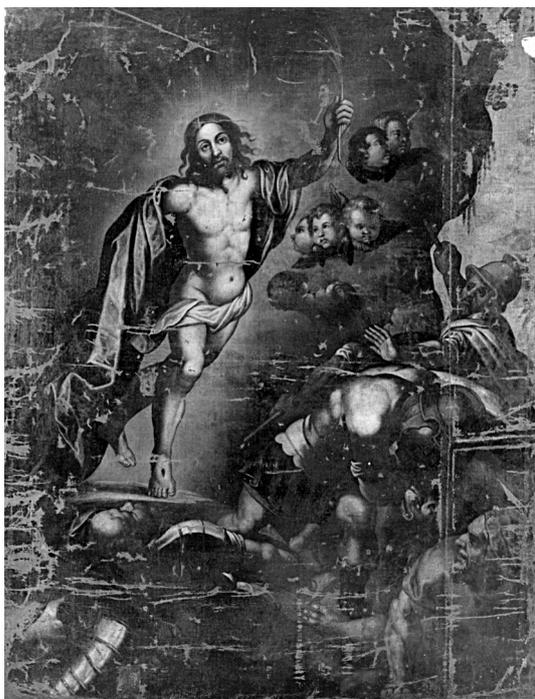


Fig. 5. Anónimo. *Resurrección de Cristo*.



Fig. 6. Anónimo. *Resurrección de Cristo*. Grabado, buril.

En el museo existe una *Adoración de los pastores*,⁴⁸ señalada ya por Pérez Sánchez como copia del taller de Francesco Bassano (1549-1592), que aunque la calificó "de calidad un tanto seca", un comentario que permitiría pensar más en una obra copiada a través de una de esas estampas antes apuntada que en una copia italiana, pero que no deja de ejemplificar el gusto por los Bassano. Esta obra es igual a la homónima del taller de Bassano del Prado, considerada por Falomir como "discreto producto de la bottega" y cuyo primer referente es el original de Jacopo sito en el Museo del Louvre (inv. 430) y fechado hacia 1575.⁴⁹ La pintura del museo valenciano es ligeramente más reducida de tamaño y el autor, seguramente español, copia en todo la composición y la ambientación, incluso los focos de luz tan expresivos un tanto apagados por la suciedad superficial. Para finalizar con este apartado, en los inventarios del museo de 1847 y de 1850 se mencionan de manera repetida "*Una cabaña de la escuela de Basán procedente del colegio-seminario San Pío V*", hoy en

día no localizada que nos subraya cierto gusto por este tipo de pinturas amables parejo a un trasfondo religioso un tanto irrelevante.⁵⁰

Las estampas sobre composiciones de Rubens, Van Dyck y Vouet

La pintura valenciana, al igual que otras escuelas nacionales, vivió de forma acusada la influencia de las composiciones de Rubens y Van Dyck por su vigor y expresividad, donde con nuevas fórmulas estéticas los personajes transmitían emociones y los temas implicaban movimiento; unas características que no todos los artistas sabían captar tal y como se manifiesta en algunas de las pinturas del museo por lo que aunque se aprecie el origen de la composición, ésta no deja de resultar acartonada y sin el vigor siquiera de las estampas. La circulación de los grabados de Rubens se completó por un intenso comercio de pequeñas pinturas sobre cobre que copiaban las creaciones más exitosas del maestro y sus contemporáneos, sin duda fue

⁴⁸ O/L, 144 x 95 cm. N° inv. 1623. PEREZ SÁNCHEZ, A.E., 1963 (nota 10), p. 87.

⁴⁹ FALOMIR FAUS, Miguel, 2001 (nota 46), p. 106. O/L, 128 x 104 cm. N° cat. 26.

⁵⁰ Inv. ms. 1847, n° 272; Cat. 1850, n° 272.

así como se pudo propagar con gran fidelidad el brillante colorido de esa escuela, que por definición los grabados no podían transmitir, pero que justamente, en el ámbito valenciano o al menos en las obras aquí analizadas, no se deja sentir, puesto que el color sigue la tonalidad del barroco valenciano.

El reconocimiento de estos maestros era tan amplio que en los inventarios antiguos se anotaba al lado de los títulos de los cuadros como *escuela de Rubens* o *copia de Rubens*, ante la falta muchas veces de una autoría reconocida, pero también con un claro sentido de señalar la significación de la pieza respecto a otras meramente anónimas, de la misma manera que sucedía algo similar con el concepto genérico de escuela valenciana o el más particular de escuela de Ribalta, de Orrente o de Espinosa.

Al mismo tiempo y como se ha dicho, estas anotaciones implicaban, por una parte, el conocimiento de las obras de Rubens (bien sea de los originales bien sea de las estampas) que prestigiaban a esos veedores que sabían y podían identificar no solo complejas iconografías sino también autorías ulteriores, y por otra, el mantenimiento de una transmisión oral que los académicos realizaron al redactar aquellos inventarios. Una capacitación puesta en tela de juicio por Tormo que apuntaba que se debería de haber consultado a los frailes exlastrados los títulos de muchas de las obras relacionadas en el catálogo de 1850 que aparecen como "*pasaje de la vida de un santo*", cuando en realidad se podían haber identificado.⁵¹ En cuanto al significado de dichas notas, la diferencia entre *escuela de* y *copia de* resulta claro desde una museografía moderna, pero no lo parece tanto en el siglo XIX, que si bien a priori pretendían diferenciar, en el fondo parece ser usado arbitrariamente, confundiendo los diferentes términos.

En el caso del *Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de Pinturas establecido en el convento del Carmen de esta capital* de 1850 se citan once obras con iconografía rubeniana de las que tan sólo dos no se han localizado: *El Juicio de Salomón* (nº 85) y *Los hermanos de José se presentan al mismo en Egipto* (nº 132), todas ellas de gran atractivo iconográfico al tratar una temática principalmente veterotestamentaria que pudieran in-



Fig. 7. Anónimo. Adoración de los Reyes Magos.



Fig. 8. Lucas Vorstermans sobre composición de Rubens. Adoración de los Reyes Magos. Grabado, buril y aguafuerte (invertido).

cluir elementos históricos de corte clasicista y austeros en el ámbito del museo, sin embargo, la calidad de las obras, aún a falta de una restauración en profundidad, pone en evidencia una calidad técnica ciertamente deficiente pese a la deuda a las estampas de aquellos grandes artistas. De este grupo hay que citar la obra anónima de la *Conversión de Saulo* a partir del grabado homónimo e invertido de Schelte a Bolswaert, un recurso el de la inversión de estampas muy habitual que servía para dotar de originalidad a la composición pictórica, tal y como sucede con la siguiente.⁵² La *Asunción de la Virgen* del museo valenciano es un gran lienzo, posiblemente un cuadro de altar del

⁵¹ TORMO Y MONZÓ, Elías. *Valencia: Los Museos*. Madrid: Gráficas Marinas, 1932, primer fascículo, pp. 11-13.

⁵² O/L, 112 x 156 cm. Nº inv. 3452. Inv. ms. 1847, nº 110; Cat. 1850, nº 110; Cat. 1863, nº 893; Cat. 1867, nº 970. Esta pintura se analizó más detenidamente en GIMILIO SANZ, David, 2010 (nota 1), p. 117. Este recurso también se puede interpretar como una perversión de las copias indiscriminadas en el ámbito de las estampas.

que no se tiene constancia su procedencia que reproduce fielmente la estampa de Schelte Adams Bolswert sobre composición de Rubens.⁵³ Otro lienzo, esta vez de tamaño mediano es la *Presentación de Jesús en el templo* basado en otro grabado de Paulus Pontius, y en el que pese al estado de conservación de la obra, todavía se puede intuir la composición y los personajes mucho más sólidos y de mejor factura que permitiría individualizar la autoría.⁵⁴

Del convento de monjas dominicas de la Magdalena de Valencia procede la *Adoración de los Reyes Magos*,⁵⁵ que copia en todo la estampa abierta por Lucas Vostermans, de manera invertida, mucho más directa y de peor calidad. La sequedad de los plegados y la escasa turgencia de los tejidos, la rigidez de las figuras y de las posturas, y la simplificación del celaje distancian la obra de la del maestro flamenco (figs. 7 y 8). Otro lienzo anónimo representa la *Resurrección de Lázaro* que de nuevo copia la estampa homónima de Boetius Adams Bolswert.⁵⁶ En el lienzo, el artista ha adaptado la composición del grabado, invirtiéndola, simplificándola y cambiando el formato de la estampa de horizontal a vertical, eliminando el arbolado y el ampuloso celaje, lo que ha provocado una pérdida de intensidad evidente (figs. 9 y 10).

Del convento de San Francisco de Valencia procede un pequeño lienzo (que casi recuerda una predela) que representa la *Visitación de la Virgen a su prima santa Isabel* que copia en todo el grabado homónimo de Rubens.⁵⁷ Los personajes perfectamente pautados discurren a modo de friso corrido con cierta armonía y donde el celaje adquiere especial relevancia, configurando una composición ciertamente atractiva pese al tono ingenuo que transmite.

De la *Virgen y el niño Jesús durmiendo* de Rubens existe una versión en el museo que incorpora a san José en un segundo término, casi saliendo de la sombra, convirtiéndolo en una *Sagrada Familia* procedente del convento de Nuestra Señora de Montesa.⁵⁸ El lienzo resulta un tanto tosco y seco, desde luego alejado de la gracilidad y sutileza del pintor flamenco evidente en la figura de la virgen que resulta un tanto plana; en cuanto al niño Jesús



Fig. 9. Anónimo. *Resurrección de Lázaro*.



Fig. 10. Boetius Adams Bolswert sobre composición de Rubens. *Resurrección de Lázaro*. Grabado, buril (invertido).

la postura está levemente modificada respecto al original con el fin de ser más sencillo en su planteamiento, lo cual habla de las limitaciones técnicas del artista.

Los dos lienzos de temática veterotestamentaria son *La hija del Faraón manda retirar del Nilo al niño Moisés*,⁵⁹ pintura valenciana de muy deficiente calidad y sin apenas más interés que el proceder de una estampa de Rubens; y el segundo, *La reconciliación de Jacob y Esaú*,⁶⁰ que es un lienzo de gran tamaño y no en muy buen estado de conservación en el que el autor simplifica la escena al abrazo entre los dos hermanos en un escueto paisaje; del ejército

⁵³ O/L, 272 x 204 cm. N° inv. 4061. Inv. ms. 1847, n° 147; Cat. 1850, n° 147.

⁵⁴ O/L, 116 x 102 cm. N° inv. 2851. Inv. ms. 1847, n° 428; Cat. 1850, n° 428; Cat. 1867, n° 514.

⁵⁵ O/L, 127 x 200 cm. N° inv. 1780. Inv. ms. 1847, n° 300; Cat. 1850, n° 300; Cat. 1863, n° 915; Cat. 1867, n° 204.

⁵⁶ O/L, 88 x 120 cm. N° inv. 2799. Inv. ms. 1838, n° 56 (posiblemente procedente del convento de santo Domingo).

⁵⁷ O/L, 43 x 95 cm. N° inv. 2803. Inv. ms. 1847, n° 438; Cat. 1850, n° 438; Cat. 1863, n° 151; Cat. 1867, n° 151.

⁵⁸ O/L, 99 x 74 cm. N° inv. 1384. Inv. ms. 1847, n° 401; Cat. 1850, n° 401; Cat. 1863, n° 571; Cat. 1867, n° 616.

⁵⁹ O/L, 109 x 146 cm. N° inv. 3556. Inv. ms. 1847, n° 433; Cat. 1850, n° 433; Cat. 1863, n° 172; Cat. 1867, n° 172.

⁶⁰ O/L, 167 x 220 cm. N° inv. 4040. Inv. ms. 1847, n° 311; Cat. 1850, n° 311; Cat. 1863, n° 406; Cat. 1867, n° 400.

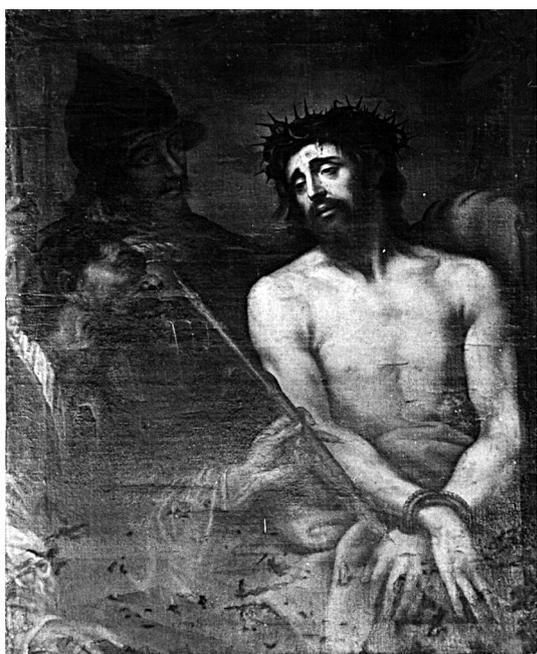


Fig. 11. Anónimo. *Ecce Homo*.



Fig. 12. Lucas Vorsterman sobre composición de A. Van Dyck. *Ecce Homo*. Grabado, punta seca.

de Esaú apenas se representan dos soldados, mientras que el séquito de Jacob se reduce a su mujer Raquel y a sus dos vástagos José y Benjamín.

En cuanto a *Cayo Marco Coroliano deponiendo la ira que tenía contra Roma a los ruegos de su madre*,⁶¹ procedente del convento de dominicos del Pilar de Valencia, merece especial atención por el tema clásico, poco habitual en tierras valencianas, por el hecho de que se haya podido atribuir al pintor conquense Gaspar de la Huerta (1645-1714) y por la buena calidad de la pieza tanto por su composición como su resolución. La obra muestra al general romano con un gesto de abrazar a su madre Volumnia y a su mujer Veturia que arrodilladas y con rostros apenados imploran la retirada de su hijo; al fondo, a modo de telón, un celaje límpido y un ejército con un soldado a caballo bien resuelto, cierra la ambientación.

El otro artista flamenco cuyas composiciones fueron copiadas a través de estampas es Anton van Dyck (1599-1641). El primer lienzo es un *Ecce Homo*⁶² procedente del convento del Carmen, un tema ampliamente tratado en la iconografía del ar-

te valenciano a partir de los modelos de Vicente Macip y de Joanes, pero que aquí se rompe con esa visión tradicional. Aparece Cristo maniatado con el torso desnudo y coronado de espinas, mientras que un sayón apoyado levemente en un pretil le entrega la vara como mando de rey de los judíos, en un segundo plano un soldado cierra la composición. Si bien, el lienzo copia de manera invertida la estampa realizada por el propio Van Dyck con Lucas Vorsterman,⁶³ se ha de decir que la obra es especialmente buena, las figuras resultan sólidas y con carácter, sobre todo en el magnífico estudio anatómico del cuerpo de Cristo y en los rostros de los sayones de cierta personalidad. Además, la factura precisa en el dibujo convive con una atmósfera naturalista que enriquece la factura. Sin duda, el artista debió de conocer la estampa, pero también conocía modelos originales flamencos e italianos del siglo XVII de donde tomar la fuerza y la rotundidad de las formas más difícil de transmitir (figs. 11 y 12).

Esta composición se repetirá con ciertas modificaciones en otros lienzos como un *Ecce Homo* de la escuela de Gaspar de la Huerta en el que Pilatos,

⁶¹ O/L, 169 x 214 cm. Nº inv. 2825. Inv. ms. 1847, nº 133; Cat. 1850, nº 133.

⁶² O/L, 120 x 100 cm. Nº inv. 3826. Inv. ms. 1847, nº 313; Cat. 1850, nº 313; Cat. 1863, nº 191; Cat. 1867, nº 787.

⁶³ Sobre la estampa original y sus variaciones se ha de consultar: WIBIRAL, Fr. *L'Iconographie d'Antoine Van Dyck*. Leipzig: Alexander Danz, 1877, p. 68. DEPAUW, Carl; LUIJTEN, Ger; DUVERGER, Erik; MAUFORT, Danielle; SOMBOGAART, Saskia; STIJNMAN, Ad. *Anthony Van Dyck as a printmaker*. Amberes, Museum Plantin-Moretus / Stedelijk Prentenkabinet, 15 mayo 1999 – 22 agosto 1999 – Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, 9 oct. 1999 – 9 en. 2000. Amberes, Rijksmuseum 1999, pp. 234-238.

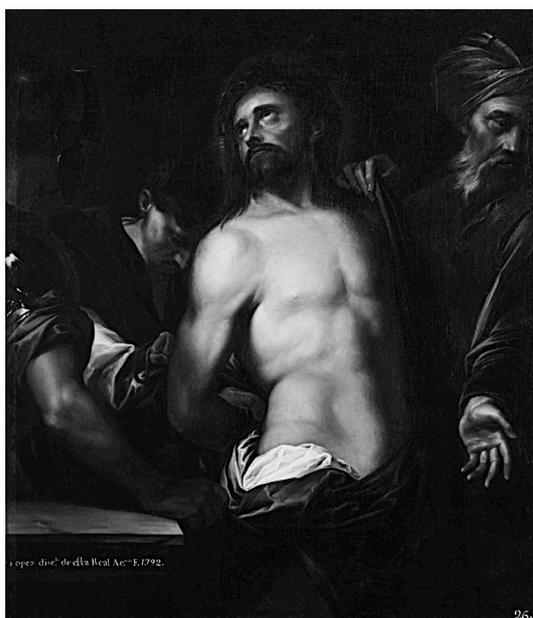


Fig. 13. Vicente López Portaño. *Ecce Homo* (1792).

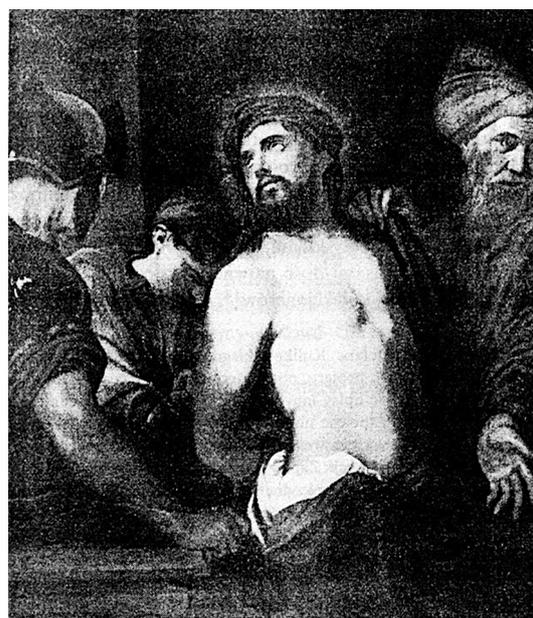


Fig. 14. A. Van Dyck (?). *Ecce Homo*. Antigua colección de Stanislaw Jackowski.

medio apoyado en el pretil de una balconada presenta a Cristo, coronado y con la caña, con el torso desnudo y con el manto rojo característico. Mientras que Pilatos mira hacia abajo dirigiéndose a la plebe, Cristo mira al espectador de manera tranquilizadora estableciendo un diálogo espiritual.

En el museo existe otro *Ecce Homo* pintado por Vicente López en 1792 que según José Luis Díez pinta como pensionado en Madrid y como aprovechamiento de su aprendizaje en la Corte,⁶⁴ lo cual nos hace pensar que sea una copia de un gran maestro. Posteriormente, Martínez Plaza en un reciente estudio lo relaciona con una *Flagelación* del Museo del Prado de Daniel Crespi que estuvo en El Escorial atribuida a Pellegrino Tibaldi,⁶⁵ y aunque el parecido resulta más que evidente, se ha localizado una obra supuestamente de Van Dyck perteneciente a la colección del escultor polaco Stanislaw Jackowski

(Varsovia, 1887 – Katowice, 1951) y que sin duda debió de estar en España⁶⁶ (figs. 13 y 14). Esta copia directa de una obra original y no tanto de una estampa resulta más convincente en el proceso educativo de un alumno pensionado por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, tal y como recomendaban las enseñanzas y los tratados teóricos. En este lienzo, Cristo de nuevo desnudo y coronado de espinas, alza la mirada mientras que un sayón le despoja de sus vestiduras y Pilatos le muestra al pueblo con un gesto de su mano.

De Gaspar de la Huerta, esta vez sí, existe una *Lamentación ante Cristo muerto*⁶⁷ que reproduce un tema homónimo de Van Dyck, si bien no se sabe si el pintor recurrió al grabado de Hendrick Snyers o al de Paulus Pontius (en el caso de que fuera de este último el pintor lo habría utilizado de forma invertida).⁶⁸ En el lienzo aparece Cristo muerto me-

⁶⁴ O/L, 118 x 98 cm. N° inv. 1781. Inv. ms. 1797-1833, n° 45; Inv. ms. 1842, Sala de Juntas, n° 26; Cat. 1863, n° 26; Cat. 1867, n° 26. DÍEZ, José Luis: "Ecce Homo (Jesús presentado al pueblo)". Vicente López (1772-1850). T. II: Catálogo Razonado. Madrid: Ed. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, p. 37 y lám. 10.

⁶⁵ MARTÍNEZ PLAZA, Pedro J. "Ecce Homo". En MARCO GARCÍA, V. (com.). *La Luz de las Imágenes. Pulchra Magistri. El esplendor del Maestrat a Castellón*. Culla, Catí, Benicarló y Vinaroz, 2013-2014. Valencia: Fundación La Luz de las Imágenes, 2013, pp. 774-775, n° cat. 226.

⁶⁶ ZIMECKA, Anna. En <http://muzeumutracone.pl/en/portfolio/ecce-homo/>. (29-enero-2015). Por otra parte, Díaz Padrón no menciona esta obra en el corpus de obras de Van Dyck en territorio español lo cual nos hace pensar que probablemente no fuera una obra autógrafa de Van Dyck, si bien nos plantea la duda de por qué Vicente López la eligió para ser pintada. DÍAZ PADRÓN, Matías. *Van Dyck en España*. Barcelona: Prensa Ibérica, 2012.

⁶⁷ O/L, 200 x 168 cm. N° inv. 3864.

⁶⁸ Sobre la estampa original y sus variaciones se ha de consultar: DEPAUW, Carl; LUIJTEN, Ger; DUVERGER, Erik; MAUFORT, Danielle; SOMBOGAART, Saskia; STIJNMAN, Ad., 1999 (nota 63), pp. 258-262.



Fig. 15. Gaspar de la Huerta. *Lamentación ante Cristo muerto*.

dio incorporado sobre el cuerpo de la Virgen, mientras que María Magdalena arrodillada toma la mano del difunto para besarla. Cierra la composición la figura de san Juan que de perfil y en un segundo plano sustenta un manto (figs. 15 y 16).

La única diferencia con la estampa es que mientras que en el lienzo la Virgen mira el gesto de la Magdalena con ánimo de sosegarla, en la estampa la mirada se dirige al cielo en gesto de incredulidad y dolor, por tanto, la composición aunque parte de un grabado se atiene a las reglas de proporción y resulta equilibrada. Además, el artista sabe conjugar de manera contundente un dibujo preciso en las figuras y en los detalles como los plegados de las telas con una pincelada densa, casi ribaltiana, que confiere a la obra un gran atractivo. El éxito de esta estampa permitió que muchos artistas locales la usaran para sus composiciones, como es el caso de dos lienzos hispanos que se conservan en Burgos, uno en la catedral y otro en una colección privada.⁶⁹



Fig. 16. Paulus Pontius. *Lamentación ante Cristo muerto*. Grabado, buril (invertido).

El último de los artistas foráneos referidos en los catálogos decimonónicos del museo aparece citado como *Bobet* o *Bovet* (ya sea como "escuela" o como "copia de"). Sin duda se refiere Simon Vouet (1590-1649), pintor que profundizó, en pleno barroco francés, en un clasicismo técnico y compositivo con una atmósfera neoveneciana con la que deslumbró París al ser nombrado como pintor de corte de Luis XIII.

La incidencia de lo francés en el ámbito de la pintura valenciana se manifiesta no tanto en la presencia de artistas de aquel país (ni siquiera en la importación de obras) como en la circulación de grabados que contribuyeron a la difusión de composiciones de artistas franceses, sobre todo Simon Vouet, y que serán aprovechadas por los artifices locales.⁷⁰ Las pinturas francesas del museo han sido ampliamente estudiadas, y no se han considerado como autógrafas sino como "escuela de" o "seguidor de", además llegaron a través de donaciones del siglo XIX, como son el caso del *Retrato de infanta de la Casa de Borbón* de un seguidor

⁶⁹ PAYO HERNANZ, Rene-Jesús. "Notas para el estudio de la incidencia de la pintura flamenca de la primera mitad del siglo XVII en Burgos. La huella de Rubens y Van Dyck". *Boletín de la Institución Fernán González*, 1998, nº 217, pp. 289-320.

⁷⁰ Poco se ha tratado la influencia francesa en la pintura valenciana, pero sí en la pintura aragonesa y por tanto se podrían extrapolar ciertas características. JIMÉNO, Frédéric. "Algunos modelos franceses en la pintura española del siglo XVII: Nicolás Poussin y Claude Vignon". *Butlletí de la Reial Acadèmia de Sant Jordi*, 2000, nº XIV, 2000, pp. 65-83.



Fig. 17. Anónimo. *Moisés rescatado de las aguas*.



Fig. 18. François de Torteбат sobre composición de Simon Vouet. Grabado, buril y aguafuerte.

de Jean Ranc (antes atribuido a Larguilliere),⁷¹ *La Huida a Egipto* de la escuela de Claude de Lorraine⁷² (antes anónimo) o *Puerto de mar* atribuido de antiguo a Claude-Joseph Vernet.⁷³

En el catálogo de 1850 se citan cuatro obras de Vouet, de las que se han conservado tres, dos de los cuales reproducen escenas del Antiguo Testa-

mento y proceden ambas del convento de San Francisco: *Moisés rescatado de las aguas*⁷⁴ y *Abraham conduce a Isaac al sacrificio* que no se encuentra desgraciadamente en la actual colección del museo.

El lienzo del *Moisés rescatado de las aguas* reproduce una estampa de François Torteбат de 1665 que a su vez copia los tapices que diseñó Vouet para decorar el palacio del Louvre de temática veterotestamentaria. La composición del lienzo resulta más apretada al centrarse en el grupo de mujeres: las dos criadas que se arrodillan entorno al pequeño Moisés; la hija del faraón con gesto autoritario pero afectado y otra criada cierran la composición. Tanto el paisaje como la arquitectura se han modificado, la columna toscana del grabado se ha convertido en un sencillo muro de grandes losas, mientras que los árboles, aún siendo los mismos, han sido acercados reduciendo la atmósfera del paisaje (figs. 17 y 18). Esta serie de tapices grabada por Torteбат también incluía el pasaje de *Abraham conduciendo a Isaac al sacrificio* que sin duda sería el modelo para la pintura desaparecida y que formarían pareja en el cenobio valenciano.⁷⁵

Las otras dos pinturas proceden del convento de Santo Domingo y versan sobre la vida de Jesús, *la Adoración de los pastores*⁷⁶ y *la Circuncisión*,⁷⁷ y seguramente formarían pareja tanto por temática como por sus dimensiones similares. En *la Adoración de los pastores*, el artista anónimo reproduce el grabado de Pierre Daret sobre composición de Vouet a partir de un lienzo desaparecido de los Carmelitas de París fechado en 1639. El artista valenciano más avezado en el uso de las estampas, toma el grabado para la escena principal: la adoración de los ángeles. La Virgen contemplando al niño mientras los ángeles le rodean, san José con un gesto de sorpresa por la aparición angelical, pero elimina todo aquello que le resulta incómodo, la potente arquitectura clasicista y la gloria ce-

⁷¹ O/L, 126 x 94 cm. Nº inv. 558. Ingres a en el museo con el legado de Juan Martínez Vallejo (1877).

⁷² O/L, 156 x 113 cm. Nº inv. 3558. Ingres a en el museo con la donación de Francisco Martínez Blanch (1835). GÓMEZ FRECHINA, José, 2008 (nota 12), pp. 84-85.

⁷³ O/L, 75 x 136 cm. Nº inv. 4156. Ingres a en el museo con la donación Alcayne-Catalá (1940). GÓMEZ FRECHINA, José, 2008 (nota 12), pp. 144-145.

⁷⁴ O/L, 102 x 152 cm. Nº inv. 4069. Inv. ms. 1847, nº 109; Cat. 1850, nº 109.

⁷⁵ En el Museo de Bellas Artes de Castellón existe un *Moisés salvado por las aguas*, atribuido recientemente a Pablo Pontons, de clara referencia a una estampa todavía no localizada. MARCO GARCÍA, Víctor. "Moisés salvado de las aguas". En MARCO GARCÍA, V. (com.). *La Luz de las Imágenes. Pulchra Magistri. El esplendor del Maestrat a Castellón*. Culla, Catí, Benicarló y Vinaroz, 2013-2014. Valencia: Fundación La Luz de las Imágenes, Valencia, 2013, pp. 636-637, nº cat. 162.

⁷⁶ O/L, 175 x 315 cm. Nº inv. 3585. Inv. ms. 1847, nº 482; Cat. 1850, nº 482; Cat. 1863, nº 1061.

⁷⁷ O/L, 190 x 321 cm. Nº inv. 4133. Inv. ms. 1847, nº 494; Cat. 1850, nº 494; Cat. 1863, nº 1046.

lestial se reduce a unos pequeños ángeles que con filacterias se asoman desde las nubes mucho más en consonancia con la estética local. Además, el artista incluye un grupo de pastores que portan objetos y viandas y que asisten también sorprendidos a la escena, seguramente también de otra estampa todavía no localizada (figs. 19 y 20). En cuanto a la *Circuncisión de Jesús*, el escenario es de una potente arquitectura de arcos de medio punto entre pilastras cajeadas y decoradas, columnas toscanas, cortinajes que permite que un gran número de personajes en diferentes posturas y actitudes participen del acontecimiento. El autor anónimo ha sabido jugar con el uso de la estampa, puesto que ha tomado de forma invertida, parte de un grabado realizado por Michel Dorigny sobre el lienzo de Vouet *La presentación de Jesús en el templo* (El Louvre, Inv. 8492), concretamente, la parte de la derecha donde hay más personajes.

Hasta aquí las pinturas del Museo de Bellas Artes que se han relacionado con estampas, algunas verdaderos modelos iconográficos como los grabados flamencos sobre santa Teresa de Jesús que condicionaron la iconografía de la santa en su vertiente más literal, mientras que otras nos remiten a una sutil elaboración en el proceso creativo del artista que sin duda revitalizan las composiciones en un ámbito local donde artistas y mecenas (salvo en contadas ocasiones) son reacios a cambios significativos en las formas y estilos pictóricos. A esto se añade sin duda, la importancia decisiva que tuvieron los originales y copias italianas en tierras españolas como revulsivo en los modelos pictóricos hispanos pero también como reproducción de modelos de pinturas de devoción ampliamente conocidas como la Anunciación de Florencia que tanto predicamento tuvo y que se puede observar también en *La curación milagrosa de Margarita Vertua por san Carlos Borromeo* o *Cristo muerto con san Juan y la Virgen* de fray Matías de Valencia copiando a Orazio Borgiani. En definitiva, parafraseando a Pérez Sánchez, la formación



Fig. 19. Anónimo. *Adoración de los pastores*.



Fig. 20. Pierre Daret sobre composición de Simon Vouet. Grabado, buril.

de la pintura del siglo XVII es un fenómeno de lenta maduración en la que cuenta en modo muy significativo las aportaciones extranjeras y el caso de la pintura valenciana es un ejemplo más de esta influencia.⁷⁸

⁷⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*. Madrid: Alianza Forma, 1993, p. 11.

