

# Pintura barroca en Valencia

| 1600-1737 |

VÍCTOR MARCO

**CEEH**

Centro de Estudios  
Europa Hispánica



## Panorama general y estado de la cuestión

Desde los inicios de la historiografía moderna, la pintura valenciana del Barroco ha ocupado un discreto lugar entre los intereses de la comunidad científica en comparación con la de otros centros como Madrid, donde estaba instalada la corte, o Sevilla, ciudad floreciente y cuna de las figuras más reconocidas a nivel internacional de la pintura barroca en España: Diego Velázquez y Bartolomé Esteban Murillo. Este escaso interés por la pintura valenciana del periodo también se hace extensible al resto de escuelas de los antiguos reinos que conformaban la España del Seiscientos como Aragón, Cataluña, Mallorca o Murcia, que, al igual que ocurre con Valencia, no han sido objeto de estudio hasta las últimas décadas.

En el caso valenciano, todavía hoy el panorama es bastante desolador, sobre todo si se trata de la segunda mitad del siglo xvii. La primera mitad ha sido un periodo más valorado y, en consecuencia, mucho mejor estudiado. Desde los inicios de la historiografía del arte moderna, pintores como Juan Sariñena y Francisco Ribalta recibieron el interés de la comunidad científica, así como la importante labor de mecenazgo ejercida por el patriarca Juan de Ribera, quien supo reunir en torno al Colegio Seminario de Corpus Christi un destacado conjunto de artistas que interpretaron la doctrina tridentina con un nuevo lenguaje pictórico, de sesgo naturalista, que reaccionaba contra la estética manierista de discípulos e imitadores de Juan de Juanes<sup>1</sup>.

A pesar de que la figura de Juan Sariñena ha sido revisada y valorada en fecha reciente, es Francisco Ribalta, por sus aportaciones a la pintura valenciana, quien ha recibido mayor atención de la historiografía<sup>2</sup>. De él abundan estudios y monografías como las de Delphine Fitz Darby, Carlos G. Espresati, David Martin

Kowal o José Camón Aznar y Bernat Artola Tomás<sup>3</sup>, pero sin duda el mayor acercamiento a su figura lo realizó Fernando Benito Doménech en 1987, en la exposición dedicada a los Ribalta<sup>4</sup>. El autor no se limitó a una revisión del artista aportando nuevas obras y datos, sino que se adentró en el estudio de otras figuras de su entorno familiar que también fueron pintores, como su hijo Juan y Vicente Castelló, y de otros seguidores, como Abdón Castañeda, Gregorio Bausá, Pedro Orrente, Jerónimo Jacinto de Espinosa, Urbano Fos, Esteban y Miguel March, Pablo Pontons, etcétera, que, al igual que los primeros, fueron fieles continuadores de un estilo que se mantuvo vivo durante el primer y segundo tercio del siglo xvii<sup>5</sup>. Esta obra sigue siendo una referencia para quien desea conocer una parte importante de la pintura valenciana del Barroco. Sin embargo, tiene el inconveniente de que, a excepción de Francisco y Juan Ribalta, el resto de autores están tratados de forma un tanto sumaria.

Otro pintor relevante del periodo es Pedro Orrente, quien, junto a Francisco Ribalta, marcó las directrices de la pintura valenciana en el segundo tercio del siglo xvii. Se trata de una figura de importancia capital para la historia del arte español, especialmente para la escuela valenciana, ya que pasó sus últimos años de vida en Valencia, donde dejó su impronta y un estilo novedoso que aprendió en Venecia en el taller de Leandro Bassano<sup>6</sup>. Desde un principio, Orrente despertó el interés de la comunidad científica y ha sido objeto de numerosos estudios. Entre todos hay que destacar el realizado en 1973 por Diego Angulo y Alfonso E. Pérez Sánchez, que incluye un perfil biográfico bastante completo y un catálogo razonado de sus obras<sup>7</sup>.

Se puede afirmar que el primer Barroco propiamente valenciano comenzó de la mano de Jerónimo Jacinto de Espinosa, quien asimiló el estilo de los grandes artistas foráneos asentados en la

## Los pintores y su formación

### La situación de los pintores valencianos

En España, Reino de Valencia incluido, la posición social de los pintores había permanecido prácticamente invariable desde la Edad Media. Al igual que el de otros grupos de artesanos, como herreros, sastres o zapateros, su trabajo se consideraba un oficio vil o mecánico. En la Italia del siglo XVI comenzó a fraguarse la idea de que la arquitectura, la pintura y la escultura eran actividades que requerían no sólo oficio y destreza, sino también un tipo de concepción intelectual que las hacía superiores a otras manualidades. Se iniciaba la gestación de la idea moderna de arte, que durante el Renacimiento se conceptuó bajo el nombre de *arti del disegno* (artes del diseño), por cuanto se comprendía que esta actividad —diseñar— era la principal en la génesis de las obras de arte<sup>1</sup>.

La situación en España era muy distinta. A este respecto es oportuno recordar un símil ilustrativo empleado por Susann Waldmann: en 1563, mientras en Florencia se preparaba ya la segunda edición de las *Vidas* de artistas del Vasari, los caballeros santiaguistas declaraban en Madrid, en su *Regla y establecimientos nuevos de la Orden de Santiago*, que «el platero o pintor que lo tengan de oficio, bordador, cantero, mesonero, tabernero, escribanos que sean secretarios del Rey o de cualquier persona real, procuradores públicos y otros oficios semejantes a estos o inferiores a ellos» debían ser considerados «oficios viles» o «mecánicos»<sup>2</sup>. Este ejemplo ayuda a comprender cómo es que en algunas ciudades de Italia como Florencia, Roma, Bolonia o Nápoles florecían cientos de «artistas», mientras en España, en ciudades como Madrid, Sevilla, Valencia o Valladolid, únicamente se halla a cientos de «artesanos». También sirve para conocer los gustos y preferencias de la clientela hispana, que tenía en más baja consideración la pintura nacional que la foránea y que recurría en la mayoría de las ocasio-

nes a importar obras de artistas extranjeros para la decoración de sus casas y palacios.

Los pintores valencianos, al igual que sus compañeros de profesión en otros centros artísticos nacionales, eran parte de una reducida clase media compuesta por artesanos y pequeños comerciantes. Su pertenencia a un gremio los sometía a una serie de estatutos rigurosos que no podían quebrantarse, ya que eso supondría ser objeto de una acusación pública o de algún compañero de profesión que viese perjudicados sus intereses. Para ejercer el oficio debían cumplir con un periodo de formación, que podía llegar a prolongarse hasta los siete años, y luego superar un examen. La etapa de formación se dividía en tres grados: aprendiz, oficial y maestro; aunque, por las noticias que han llegado hasta nosotros, en la mayoría de los casos sólo se realizaba una prueba que autorizaba al pintor a ejercer la profesión con carácter lucrativo como oficial o maestro.

Su ascenso social también estaba limitado y únicamente se daba mediante un matrimonio favorable o una llamada para desarrollar su trabajo en la corte, circunstancias que se producían en contadas ocasiones. Aunque existiera la posibilidad de hacer un buen matrimonio, la práctica más habitual era favorecer lazos de intereses entre familias de pintores. Ejemplos claros son el de Joaquín Ximeno, que se casó con María Ángeles Espinosa, descendiente del importante linaje de los Espinosa; o el de Gaspar de la Huerta, que tras llegar a Valencia desposó a la hija de su maestra, Pascuala Infant Maçot, quien descendía tanto por línea paterna como materna de familias dedicadas a la pintura. Entre los matrimonios más rentables debe citarse el de Juan Ribalta y Mariana de la Serna en 1618. Eran las segundas nupcias de esta mujer, algo que no debió de importarle mucho al pintor, puesto que ella pertenecía al importante linaje de los Vallterra<sup>3</sup>. El principal beneficiario de este enlace fue el hijo de ella, Andrés Marçó, nacido de



2. Miguel March, *Alegoría de las Artes liberales*. Óleo sobre lienzo, 151 x 176 cm. Colección particular.

*deshonra*, Dios se vale de tiento, pincel y paleta para crear sobre la tela la imagen del mundo. Dios como creador del mundo se erige en artífice supremo, en consecuencia, supremo practicante de alguna de las artes liberales. Calderón eligió la pintura porque era, evidentemente, entre todas las artes, su preferida. Según Ernst Robert Curtius, ésta alcanzó en Calderón «su máxima dignidad por el hecho de que Dios se había servido de ella para su creación»<sup>29</sup>. El mismo tópico se encuentra también en otra de las grandes figuras de la literatura: Lope de Vega. En su comedia *El premio de la hermosura*, Dios es identificado como «el Apeles del cielo»,

calificativo que celebra su habilidad pictórica. En *El niño inocente de La Guardia* aparece también como «Divino Apeles»<sup>30</sup>.

Entre los tratadistas del Barroco se pueden citar cuantiosos ejemplos que insisten en este tema. El tópico alcanzó su expresión más genuina en el *Arte de la pintura* de Pacheco, ya que lo empleó para justificar también la preeminencia de la pintura sobre la escultura. Para él, el trabajo de Dios en la creación estaba más próximo al de los pintores, porque mediante la variedad de colores quedaron divididas las cosas entre sí. Carducho, en sus *Diálogos de la pintura*, menciona al «escultor divino» y contribuye de esta

## Agrupaciones de pintores en la Valencia del siglo XVII

### EL COLEGIO DE PINTORES

A lo largo de la centuria los pintores valencianos «de oficio» trataron de poner remedio a la problemática situación descrita. Tramo- yeres dio a conocer lo que puede ser considerado como el primer intento en este sentido: el Colegio de Pintores, creado el 5 de abril de 1607<sup>36</sup>. Su fundación corrió a cargo de trece individuos que formaron la primera junta directiva: Cristóbal Llorens, Miquel Joan Porta, Vicente Cros, Juan Sariñena, Francisco Ribalta, Samuel de Vorspuls, Sebastián Zaidía, Abdón Castañeda y Francisco Peralta como pintores, junto a los doradores Gil Bolaños, Gaspar Ferri y Francisco Blasco, padre e hijo. Éstos trataron de imponer unas normas basadas en la realización de un examen de reconocimiento que, en caso de ser superado, permitiese a un pintor ejercer su arte si deseaba vivir de ello y tenerlo por profesión.

Evidentemente, este «colegio» tenía un carácter gremial, pero su denominación ya trasluce un interés por diferenciarse de los gremios de artesanos tradicionales, por juzgar la pintura como un «arte» y no como una simple profesión mecánica. Sus buenas intenciones se vieron frenadas por una oposición numerosa de pintores que, ocultando su mediocridad en el oficio, trataron de que esas ideas no se materializaran, pues perjudicaban sus propios intereses. Plantearon un pleito que no se resolvió hasta 1616, cuando la Real Audiencia falló a favor de los colegiados. Al ver sus objetivos frustrados, los demandantes acudieron a los jurados de la ciudad, donde posiblemente contarían con algún apoyo, acusando a la Real Audiencia de intromisión en asuntos ciudadanos. Entre los argumentos esgrimidos, el principal fue la libertad de la práctica de la pintura, pero también plantearon otros como la posible ruina del mercado del arte en Valencia, que la práctica pictórica ayudaba a la manutención de numerosas familias y que muchos artistas extranjeros instalados en la ciudad no podrían ejercer su trabajo si no se sometían a un examen previo. Los jurados les dieron su apoyo y declararon la libertad del arte de la pintura y su ejercicio sin contradicción alguna. Del mismo modo, también dieron libertad plena al comercio de pinturas extranjeras aduciendo que, si se prohibía, se verían perjudicados los derechos, sisas e impuestos de la ciudad. La batalla no se dio por terminada, ya que unos y otros enviaron memoriales a Felipe III expresando sus respectivas quejas y aspiraciones, así como la autorización real por parte de los primeros. El monarca notificó al duque de Feria, virrey de Valencia, su disconformidad con lo sucedido, especialmente con que la Real Audiencia hubiese tomado parte en algo que no le competía. También se negó a tomar partido en el debate, un asunto específicamente valenciano que debía resolverse en la propia ciudad<sup>37</sup>. La cuestión del Colegio de Pintores quedaba sin resolver, pero los colegiados, actuando por cuenta propia, abrieron

las listas de matrícula para que quienes estuviesen interesados se inscribieran en él. Era ésta una forma «no oficial» de diferenciarse de aquellos pintores «intrusos» que ejercían la profesión sin tener los conocimientos necesarios y la práctica adecuada.

Se ignora cuánto tiempo permaneció en funcionamiento esta agrupación, aunque los principales pintores valencianos activos en el primer tercio del siglo XVII llegaron a estar inscritos en sus listas, como los Ribalta, Jerónimo Jacinto de Espinosa y Tomás Yépes. Los Ribalta formaron parte de la institución desde sus comienzos y Espinosa se matriculó a los dieciséis años, el 29 de octubre de 1616, para cumplir la normativa que pretendía regular la profesión, aunque no fuese del todo oficial. Al ser «hijo de maestro» y llevar un año trabajando con Jerónimo Rodríguez de Espinosa, su padre, se le exigieron tres años más de aprendizaje junto a éste, aunque, en el caso de producirse el fallecimiento de su mentor antes de cumplirse el periodo, se le daría por maestro examinado. Yépes se matriculó con cierta antelación a Espinosa, el 16 del mismo mes y año, fecha en la que, precisamente, también se inscribió el aludido Jerónimo Rodríguez de Espinosa<sup>38</sup>.

Repasando uno a uno los casos de pintores matriculados, se advierte que los de origen valenciano disfrutaban de una reducción en el pago de tasas por ser naturales del reino. Por el contrario, a los forasteros se les exigía el pago completo de las tasas de matrícula y del sueldo de sus maestros examinadores. Para favorecer los intereses del gremio, los hijos de pintores también se beneficiaron de reducciones en los pagos de estas tasas. Aquéllos que se matriculaban muy jóvenes y que terminaban su formación en el taller de su maestro sin alcanzar la mayoría de edad, fijada por el régimen foral en los veinte años, podían practicar el arte de la pintura en algún taller como obreros, pero se les prohibía acometer encargos por cuenta propia. Únicamente, en caso de extrema necesidad podían vender alguna obra con el fin de garantizar su subsistencia, pero nunca trabajar para la Iglesia o el Gobierno. Superado el examen y cumplidos los requisitos necesarios al aspirante a pintor se le daba por maestro examinado y podía montar su propio taller contratando encargos por cuenta propia.

### LA ACADEMIA DE PINTURA DE SAN LUCAS DEL CONVENTO DE SANTO DOMINGO

Entre todas las academias dedicadas a la enseñanza de pintura que funcionaron en la Valencia del siglo XVII, una de las mejor conocidas es la que se estableció bajo el patronazgo de san Lucas, en el convento de Santo Domingo. Parte de su funcionamiento se conoce gracias a la descripción de José García Hidalgo en su tratado *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura* (fig. 4), donde deja constancia de haber frecuentado sus aulas<sup>39</sup>.

Se desconoce la fecha exacta en que comenzó a funcionar esta academia, pero sus orígenes hay que situarlos en la primera mitad de la década de los sesenta, a lo sumo en 1667, pues son los años



14. Juan Conchillos, *Milagrosa llegada del Cristo del Salvador a Valencia*. Hacia 1700. Óleo sobre lienzo, 63 x 50 cm. Chiusa, Museo Civico, Tesoro de Loreto.

serie de reformas arquitectónicas que tenían el objetivo de preparar la estructura gótica preexistente para recibir un importante conjunto pictórico al fresco. Éste, a su vez, ilustraría el cielo de la bóveda con algunos milagros de los dos santos titulares de la iglesia: san Nicolás de Bari y san Pedro de Verona (fig. 15). Tras una serie de tanteos se decidió que el vasto conjunto pictórico fuera ejecutado por Dionisio Vidal, un artista, como ya se ha señalado, con gran experiencia y dominio de la técnica. En un primer momento se pensó en Apolinario Larraga y Francisco Ribera, pero antes de ad-

judicarles el contrato se los sometió a una prueba haciéndoles pintar en la bóveda de la sacristía los santos patronos del templo. Al parecer, su trabajo no gustó a los electos de la parroquia y por ello se les rescindió el contrato, que recayó finalmente en manos de Vidal. A Larraga y Ribera se les abonaron treinta libras por las pinturas de la bóveda de la sacristía<sup>51</sup>.

Según Alcahalí, el 3 de junio de 1691, por auto que recibió el notario Roque Sala, los señores José Latorre, Ignacio Vicente Mercader, Juan Bautista Gil y Francisco Sarriá como representantes de



15. Dionisio Vidal, *Glorificación de san Nicolás de Bari y san Pedro mártir de Verona*. 1693-1696. Fresco. Valencia, parroquia de San Nicolás de Bari y San Pedro mártir de Verona.

de la Vorágine o el *Flos Sanctorum* de Pedro de Ribadeneyra, mientras que las de san Pedro de Verona parecen estar inspirados en los *Acta Sanctorum* de los bolandistas. De la vida de san Nicolás se escogen los pasajes de *La limosna del santo a una tullida*, *La dotación de las tres doncellas*, *La resurrección de un niño*, *La resurrección de los tres niños y la conversión del mesonero*, *San Nicolás afrenta a Arrio* y *La liberación de un niño por san Nicolás después de muerto*. De la vida de san Pedro de Verona se escogen los siguientes episodios: *San Pedro, de niño, recita el símbolo de la fe a su tío hereje*, *El santo toma el hábito de la orden dominicana*, *La curación milagrosa de un muchacho mudo*, *Milagro de la nube para convertir al hereje*, *El martirio de san Pedro de Verona* y *Los milagros del santo después de muerto*. Cada acción de los santos titulares, además de ilustrar los episodios más importantes de sus vidas, se relaciona estrechamente con cada uno de los doce apóstoles, tal y como indica Palomino en su *Museo pictórico*<sup>60</sup>. También acompaña a cada escena de los santos titulares una pareja de alegorías. Éstas hacen referencia a las acciones desempeñadas por los santos, que se muestran a los fieles desde la bóveda de la iglesia como

modelos para alcanzar la santidad y la salvación. Las alegorías se inspiran en la *Iconología* de Cesare Ripa y son muy numerosas. Palomino asigna a san Nicolás la Limosna, la Piedad, la Largueza, el Recato, la Caridad, la Gratitude, la Justicia, la Verdad, la Religión, el Celo Santo, la Devoción y la Prudencia. Con san Pedro mártir figuran la Pureza, la Doctrina, la Castidad, la Vigilancia, la Clemencia, la Gracia, la Industria, la Protección, la Fe, la Constancia, la Justicia Divina y la Inmortalidad. Completan el programa figuras angélicas agrupadas según la tradicional jerarquía celeste. Encabezando el cortejo celestial figuran los ángeles custodios seguidos de los arcángeles, los principados, las virtudes, las potestades, las dominaciones, los tronos, los querubines y los serafines; todos ellos con sus atributos correspondientes tomados del libro del Apocalipsis. Rematando el discurso anterior figura una pareja de santos confesores, san Pedro y san Pablo en representación de aquéllos que fueron mártires y santa Inés y santa Águeda en la de las vírgenes.

Casi sin cambiar de protagonistas, pasemos ahora a estudiar la que puede considerarse como obra magna del Barroco valenciano:





20. Vicente Guilló, *Glorificación de los santos Pedro y Pablo*. 1687-1690. Fresco. Albocácer, ermita de San Pablo.

limosnas que éstos dejaban se decidió ampliar la fábrica y se contó con Vicente Guilló para la decoración pictórica del interior, como consta en un rótulo a la entrada de la capilla: «Anno D[omi]ni 1690 Vinsentiuis Guilló faciebat»<sup>153</sup>.

Las pinturas de Vicente Guilló y su hermano Eugenio en San Pablo son de importancia capital por constituir el mejor ejemplo de la asimilación formal de la *quadratura* boloñesa en tierras valencianas. Sin entrar por ahora en la descripción del conjunto, veamos el programa iconográfico desplegado en este espacio. Evidentemente, todo se desarrolla en torno al santo titular, san Pablo, que da la bienvenida desde la arcada que conecta con el presbiterio en uno de los episodios mejor conocidos de su biografía: su conversión. Pablo de Tarso abrazó la fe cristiana cuando, de camino a Damasco, una luz resplandeciente lo cegó y le hizo caer al suelo. Desde ese momento, el que perseguía cristianos se dedicó a predicar su fe e incluso sufrió martirio. A los lados del arco figuran dos

emblemas que aluden al titular. En el primero aparecen unas palmeras rodeando un estanque, con la inscripción: «Virtus de eo exhibat et sanabat omnes» («tenía la virtud de sanar a todos»), refiriéndose al milagro realizado por san Pablo. El segundo muestra tres cálices en una bandeja sobre un altar; el del centro está coronado con el anagrama de Jesús y un rayo celeste lo hace resplandecer. La leyenda dice: «Ut patet nomen meum» («para que sea visible mi nombre»). Aunque su significado debe de ser más complejo, podría hacer referencia a la elección de Pablo para predicar en nombre de Cristo. En los muros del espacio central dos marcos ricamente decorados albergaban en el pasado sendos lienzos de forma ochavada. Se desconoce qué contenían, pero debieron de estar relacionados con la aparición del santo apóstol en Albocácer.

En la cúpula aparece la *Glorificación de los santos Pedro y Pablo* (fig. 20), representados según su iconografía tradicional. San Pablo viste capa roja y porta la espada, su atributo característico. Sobre



26. Jerónimo Jacinto de Espinosa, *Visión de san Ignacio de Loyola*. 1631. Óleo sobre lienzo, 425 x 298 cm. Museo de Bellas Artes de Valencia.

30. Jerónimo Jacinto de Espinosa, *Aparición de san Pedro y san Pablo a Constantino*. Hacia 1666. Óleo sobre lienzo, 245 x 314 cm. Museo de Bellas Artes de Valencia.



31. José Jiménez Donoso, *Concesión de la bula lateranense al convento de la Merced de Valencia*. 1666. Óleo sobre lienzo, 237 x 312 cm. Museo de Bellas Artes de Valencia.





40. Esteban March, *Josué detiene el sol*. Óleo sobre lienzo, 135,5 x 192,6 cm. Colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Museo de Bellas Artes de Valencia.

las escenas de Santiago en la batalla de Clavijo, luchando junto al ejército cristiano como santo militar al servicio de Cristo o *Christi miles*. En ellos destaca su figura triunfal y en el suelo una representación del ejército sarraceno derrotado. Así, el lienzo de Francisco Ribalta para el retablo mayor de Algemesí (fig. 62) o el de Evaristo Muñoz para la capilla que el santo tenía dedicada en la catedral de Valencia. A pesar de estar hecho en el siglo XVIII, destaca por su tono triunfal y por seguir planteamientos estéticos del Barroco, en una composición agitada y de gran movimiento.

Según la tradición, gracias a la intercesión de la Virgen también se consiguieron victorias, pero ninguna fue tan celebrada y representada como la batalla de Lepanto, triunfo del ejército cristiano frente al turco obtenido gracias a los favores de la Virgen del Rosario. Este hecho, reconocido por el papa Pío V, determinó que

en la mayoría de capillas dedicadas a esta advocación mariana se encuentren pinturas sobre tal acontecimiento. Ya se mencionaron las de la capilla del Rosario de Santa María de Requena y las de su homónima de Bocairente, ambas al fresco. En lienzo hay destacar la *Batalla de Lepanto* de la iglesia de San Vicente Ferrer en Castellón, antiguo convento de dominicos, que presenta un importante despliegue naval ordenado con rigurosa simetría.

En la iglesia de San Juan del Hospital de Valencia Ponz creyó reconocer un lienzo con este mismo acontecimiento por José García Hidalgo. La obra, lamentablemente no conservada, se conoce hoy gracias a un registro fotográfico, y se verifica que lo representado en ella no era la batalla de Lepanto, sino la *Defensa de Malta*, tal y como había indicado Tormo<sup>339</sup>. Esto resulta más coherente en este recinto religioso, fundación de los caballeros de la Soberana



41. Tomás Yepes, *Bodegón de cocina*. 1668. Óleo sobre lienzo, 102 x 157 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

de los objetos y la calidad del lienzo son excelentes y recuerdan a modelos del mundo castellano, como la producción de Alejandro de Loarte entre 1623 y 1625<sup>348</sup>. Se trata de una obra insólita dentro de la producción de Yepes, pues no se conocen otras de estas características. Ni siquiera Orellana, al enumerar los temas más comunes en la producción del artista, menciona obras con esta temática. Pérez Sánchez planteó que obedeciera a un encargo muy concreto, pero con la documentación que hoy se maneja debió de ser, en realidad, un tema frecuente en los repertorios de los bodegonistas valencianos. En el testamento de José Carbonell, pintor del que se dispone de escasos datos, pero que al parecer también se dedicó a las naturalezas muertas, se cita «un cuadro de cuyna sin acabar» junto a tres fruteras y una pareja de paisajes<sup>349</sup>.

El otro bodegón de cocina de Yepes es de mayor complejidad compositiva y presenta varios objetos de diferentes materiales (fig. 41): unos membrillos, una bandeja metálica con un pollo listo para ser cocinado, una cesta de mimbre con panes, una vajilla metálica, joyeros y relicarios y, suspendida sobre la mesa, una caldera de cobre con ramas de naranjo y limonero. Se trata, sin duda, de una obra capital dentro de su producción que demuestra su virtuosismo al tratar las calidades de cualquier objeto<sup>350</sup>.

Otros bodegones más comunes en el artista son los que en el XVII se conocen como «fruteras». En la mayoría de ocasiones, presentan una simetría rigurosa y están tomados desde un punto de vista alto. En ellos las frutas se tratan minuciosamente y muchas veces se encuentran en recipientes de cerámica de Delft. Así, el *Frutero de Delft con dos floreros* y *Dos fruteros sobre una mesa*, ambos procedentes de la colección Naseiro y actualmente en el Museo del Prado. Posiblemente estas obras extremadamente detallistas, pero mucho más sencillas en su composición, fueron las más frecuentes en la primera etapa de la producción de Yepes, ya que estos lienzos son sus obras firmadas y fechadas más tempranas que se conocen<sup>351</sup>.

Otro tema típico del pintor, como recordaba Orellana, fue el de los floreros. En muchas ocasiones aparecen en mesas puestas con los recipientes con frutas y otros objetos, pero los más hermosos y representativos de su producción —también los más comunes— muestran un gran jarrón de porcelana ricamente decorado con incrustaciones de bronce tanto en las asas como en el pie. Los ramos cubren casi por completo la composición y sus flores están tratadas con precisión y detalle casi científico, siendo perfectamente reconocibles sus especies. Los mejores ejemplos se conservan en Oviedo, en la colección Masaveu, y se diferencian



53. Juan Ayerbe, *Retrato conmemorativo del matrimonio entre Adela, hija del conde de Carcassonne, y Guillén Dapiser de Moncada*. Hacia 1656. Óleo sobre cobre, 37 x 29,5 cm. Colección particular.

figuran algunos retratos. Consta que realizó uno de don Félix Falcó de Belaochaga, señor de Benifayó, con forma de ochavo. El retratado, además de esta obra, poseía una colección de pinturas en la que había otras del artista<sup>417</sup>. Podría ser éste un caso aislado dentro de la abundante producción del pintor, pero donde verdaderamente se percibe su actividad como retratista es en su testamento. En el documento figuran como suyos un par de retratos de religiosos: el del padre Antonio Sarrió, que deja al vicario de la iglesia de San Lorenzo, y el del padre Vicente Orient, que dona a mosén Vicente Grau<sup>418</sup>.

Tras la muerte de Salvador Gómez en 1678, es mayor el número de pintores que se dedicaron a este género, como Crisóstomo Martínez, José Orient, Juan Conchillos, Gaspar de la Huerta, Vicente Vitoria o Apolinario Larraga, entre otros. Entre todos ellos, en el ámbito del retrato civil, interesa destacar la labor de Gaspar de la Huerta al servicio de Gerardo de Cervellón quien, nombrado conde desde 1649 por Felipe IV, se apresuró a elaborar una genealogía familiar pictórica de exaltación de su linaje, como la del duque de Montalto. Algunos de los retratos de esta serie se conocen a través de fotografías conservadas en el Archivo Histórico

# LAS CORRIENTES ARTÍSTICAS, EL DESARROLLO DE LA PINTURA Y SUS PROTAGONISTAS

## El naturalismo del primer tercio del siglo XVII y el obrador de los Ribalta

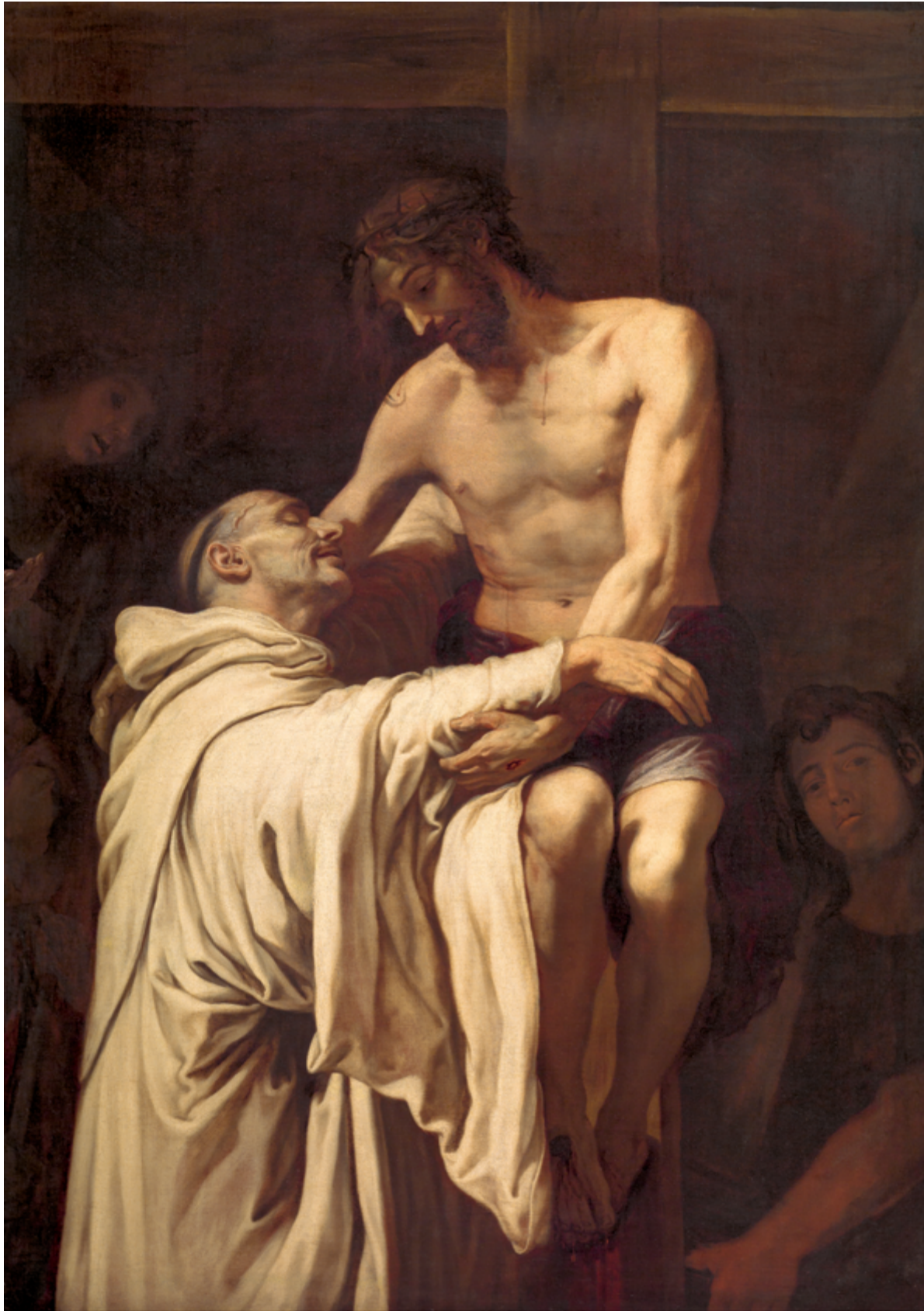
A rasgos generales, se puede afirmar que a finales del siglo XVI y principios del XVII la pintura valenciana se encontraba en una situación de estancamiento. Tras la muerte de Juan de Juanes en 1579, la mayoría de pintores del reino se dedicaron a repetir los modelos y fórmulas del gran maestro que tanto éxito habían tenido durante la centuria anterior. A pesar de que ninguno logró alcanzar su maestría, esta pintura idealista, de arquetipos amables y piadosos, era muy valorada por la clientela, por lo que estos autores perpetuaron los modelos y el estilo de Juanes hasta bien entrado el siglo XVII. Seguidores de esta tendencia fueron el propio hijo del maestro, Vicente Macip Comes, y otros, entre los que se puede citar a Nicolás Borrás, Cristóbal Llorens o Miquel Joan Porta<sup>1</sup>.

En las dos últimas décadas del siglo XVI aparecieron en Valencia las primeras trazas de la nueva pintura «reformada», que reaccionaba desde una estética naturalista ante las formas heredadas del manierismo, significado en la escuela y seguidores de Juan de Juanes. En ese momento de florecimiento artístico desempeñó un papel relevante el patriarca Juan de Ribera al reunir en torno a su Colegio Seminario de Corpus Christi una nómina importante de artistas introductores en Valencia este nuevo lenguaje<sup>2</sup>. Conocido también como Colegio del Patriarca, este instituto se erigió para dotar a la ciudad de un seminario bajo los ideales del Concilio de Trento. Aunque las principales preocupaciones del patriarca se dirigían hacia la defensa de los ideales trentinos, el prelado no descuidaría ni el más mínimo detalle en la decoración de este edificio de nueva planta, en el que todavía se puede apreciar el refinado y cosmopolita gusto del gran mecenas de las artes. El patriarca Ribera conoció directamente el ambiente artístico de otras ciudades hispanas como Sevilla, Salamanca, Madrid y Toledo, y por medio de sus corresponsales en Roma, Milán y Nápoles se mantenía informado de todas las novedades surgidas en Italia a la luz del movimiento contrarreformista. De hecho, para la decoración de su

colegio seminario se importaron de Italia obras de artistas como Scipione Pulzone, Federico Zuccaro y otros, que sirvieron en muchas ocasiones de modelo o fuente de inspiración para los pintores valencianos<sup>3</sup>.

Se puede afirmar que la labor de mecenazgo ejercida por el patriarca fue el detonante para una primera ruptura de la tradición derivada de Juanes, y los artistas que trabajaron para él marcarían el devenir de la pintura valenciana del Barroco. Fueron varios los que estuvieron a su servicio en la decoración del Colegio de Corpus Christi, aunque no todos llegaron a calar en la tradición pictórica valenciana. Por allí pasaron, por ejemplo, el fresquista Bartolomé Matarana o Antonio Stella, quienes no dejaron escuela; en cambio, sí lo hicieron otros como Juan Sariñena o Francisco Ribalta, que sentaría las bases del primer naturalismo.

Juan Sariñena, al que en 2007 se dedicó una exposición monográfica<sup>4</sup>, era de procedencia aragonesa y se formó en Italia. Junto a su participación en el Colegio del Patriarca se debe mencionar su obra principal: la decoración de la Sala Nova de la Casa de la Diputación, con unas galerías de retratos corporativos en soporte mural, en las que colaboraron otros artistas locales aún poco conocidos, como Vicente y Gaspar Requena, Luis Mata, Vicente Mestre, Sebastián Zaidía, así como el italiano Francesco Pozzo. El prestigio alcanzado en esta obra hizo que, en 1595, se le nombrara pintor de la ciudad y realizara varios trabajos para el Ayuntamiento, sin que esto implicara desatender otros encargos. Su estilo, caracterizado por una serena y grave ordenación, por un sentido del color frío e intemporal y por una iluminación que aislaba a las figuras en el espacio, preludiando el tenebrismo incipiente, no tuvo muchos seguidores en la escuela valenciana. Entre sus discípulos únicamente se puede citar a los que trabajaron junto a él en la Sala Nova, cuyas personalidades artísticas y producción están todavía por definir; a Agustín Ridaura, que le sucedió en el cargo de pintor de la



66. Francisco Ribalta, *Cristo abrazando a san Bernardo*. 1625-1627. Óleo sobre lienzo, 158 x 113 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.





100. Juan Conchillos, *Inmaculada Concepción*. 1680-1690. Óleo sobre lienzo, 207 x 158,7 cm. Colección particular.



106. Apolinario Larraga, *Cristo anuncia la muerte a santo Domingo de Guzmán*. 1691. Óleo sobre lienzo, 215 x 470 cm. Museo de Bellas Artes de Valencia.

sus dotes como retratista, se respira un silencio y una sobriedad bastante inusual en las pinturas de la época, pero que se entiende por el destino de las pinturas: la capilla de San Luis Beltrán del convento de Santo Domingo, que los dominicos pretendieron convertir en una especie de santuario de personajes ilustres de la orden. Los retratos conservados representan a los venerables Amador Espí, Jerónimo Bautista de Lanuza, Domingo de Córdoba, Juan Mico, Juan de Puigventós y Miguel de Santo Domingo, aunque se trata de una serie incompleta en la que también debieron de figurar los de otros dominicos relevantes, como Domingo Anadón. En todos se destacan los rasgos físicos del modelo sobre un fondo negro, y en unos más que en otros se advierte que están tomados del natural o, más bien, basados en la *vera effigies* del difunto.

Debió de destacar en este género, pues realizó también los retratos de otros personajes de la época, tanto en lienzo, como el del padre Tosca y el de la venerable Margarita del Espíritu Santo, como en dibujos destinados a ilustrar las ediciones impresas de algunos libros, como el *San Vicente Ferrer*, tomado de un original de Juanes, que acompañó la biografía de dicho santo escrita por el padre Francisco Vidal e impresa en 1753, estando ya muerto el pintor<sup>36</sup>.

Sin embargo, aparte de frecuentes retratos, la mayor parte de su producción consistió en lienzos de temática religiosa para algunas clausuras de la ciudad. A las obras realizadas para el convento

de Santo Domingo se deben sumar un lienzo de *Santa Ana*, que se encontraba en el altar dedicado a esta santa en el convento de San Francisco, y otro con *Santa Ana, la Virgen y el Niño*, en el convento de monjas carmelitas de Santa Ana. También deben destacarse los trabajos hechos para la catedral de Valencia, ya mencionados, entre los que sobresale el celebrado monumento de Semana Santa<sup>37</sup>.

No pueden valorarse aquí sus trabajos como pintor al fresco, pues no se ha conservado ninguna obra suya con esta técnica. Cabe imaginar que debió de practicarla con asiduidad y alcanzar un gran dominio en ella, porque en un principio los parroquianos de San Nicolás pensaron en él para las pinturas del presbiterio de la iglesia, encargo que recayó finalmente en Dionisio Vidal. En ese mismo lugar llegó a pintar al fresco un san Pedro mártir de Verona en la bóveda de la sacristía<sup>38</sup>.

Como se dijo, el discipulado que propone Orellana con Pedro Orrente resulta inviable. Alcalalí, que debió de conocer su producción mejor que nosotros, afirma que «sí puede asegurarse que se inspiró en sus obras, hasta el punto de imitarle muy correctamente»<sup>39</sup>. Quizá las influencias de Orrente en Larraga se dieron en una etapa de juventud, de la que se carece de ejemplos ni hay prácticamente noticias y el pintor evolucionó luego hacia una pintura más dinámica y luminosa, acorde con la estética de fin de siglo, como muestran las pocas obras que de él se conservan.

107. Dionisio Vidal, *Pasajes de la vida de san Nicolás de Bari y san Pedro mártir de Verona*. 1693-1696. Fresco. Valencia, parroquia de San Nicolás de Bari y San Pedro mártir de Verona.





109. Evaristo Muñoz, *Santo Tomás de Aquino sentado a la mesa de san Luis, rey de Francia, se pronuncia contra los maniqueos*. 1729. Óleo sobre lienzo, 210 x 421 cm. Museo de Bellas Artes de Valencia.

mejoró y se hizo menos fuerte, algo que todavía no se puede comprobar, ya que se desconoce la fecha exacta en que llegaron las pinturas de Giaquinto desde Roma. Pero el mismo manuscrito hace referencia a que para entonces el artista ya tenía una edad avanzada y algunos problemas de salud, lo que viene a indicar que fue en sus últimos años de vida. Esta información, desconocida por Orellana, ha de ser cierta, pues en 1733, sólo cuatro años antes de su muerte, está documentada la última obra del pintor: un *San Vicente Ferrer arrodillado ante la Virgen*, copia de Corrado Giaquinto<sup>147</sup>. Lamentablemente, está en paradero desconocido. Se pintó para la decoración del altar de San Vicente Ferrer que mandó levantar en la calle del Mar Vicente Poyo con motivo de las fiestas del santo. Con posterioridad, ingresó en el convento de Santo Domingo de Valencia y fue colocada en el pórtico de entrada a la iglesia. Con la desamortización se pierden sus noticias, pues no consta entre las obras que ingresaron en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Hubiera sido de gran interés que este lienzo se hubiese conservado, porque habría servido para valorar el calado del estilo de Giaquinto en el artista y determinar si influyó en su técnica o si únicamente Muñoz mimetizó su estilo a través de la copia de sus modelos. No obstante, como se ha apuntado, dentro de su producción y de forma general en el panorama pictórico hispano, es el primer testimonio documentado de la influencia que tuvo la obra del italiano en España.

El número de pinturas conocidas de Muñoz se ha incrementado considerablemente en los últimos años. Merece la pena destacar dos localizadas en colección particular: una *Virgen con el Niño*, fechada en 1734, y el *Encuentro de Tito y Dúmaco con la Sagrada Familia*, hermosa composición de gran barroquismo y sentido escenográfico. Tras este repaso a la producción del pintor, hay que señalar algunas obras que se le han atribuido pero que no consideramos suyas atendiendo a razones de estilo, como un *San Pedro Pascual revestido de canónigo* perteneciente a las colecciones del Ayuntamiento de Valencia<sup>148</sup>. Lo mismo se puede decir de una serie de lienzos en el altar mayor de la capilla de la Sabiduría, en la Universidad de Valencia, obras de composición estática y cuyos modelos son completamente ajenos a los del pintor<sup>149</sup>.

Evaristo Muñoz Estarlich merece un puesto de importancia en la historia de la pintura valenciana. En los textos de sus primeros biógrafos gozó de una valoración crítica positiva, especialmente por Orellana, quien se deshace en elogios al referirse a él e intenta también lavar su imagen, empañada por Antonio Ponz. Éste, en su *Viaje de España*, lo había criticado duramente, llegando incluso a ensañarse con él al calificarlo de «gastador del buen gusto» e incluso al decir que «dio en tierra con la pintura en Valencia»<sup>150</sup>. Como vemos, ni tanto ni tan poco: Orellana lo valoró demasiado, como de costumbre, en su localismo exaltado, y Ponz lo menospreció en exceso,



- A N E X O S
1. Otros pintores
  2. Catálogo de obras



115. Francisco Quesada, *San Antonio de Padua y el milagro del pie reinsertado*. 1669. Óleo sobre lienzo, 269 x 163 cm. Colección particular, Madrid. Cortesía de la Galeria Caylus.

Valencia, debió de ser sólo un discreto imitador de sus modelos, cuya producción apenas hubo de extenderse más allá de los muros del oratorio valenciano<sup>386</sup>.

Recientemente, sin mucho fundamento, se le han atribuido dos pinturas de la sacristía de la parroquia de Santo Tomás y San Felipe Neri

de Valencia, antigua iglesia de la Congregación, un *Retrato de Inocencio XI*, de calidad bastante mediocre, y la *Virgen del Rosario con san José y san Felipe Neri*, obra que Pérez Sánchez atribuyó a Jerónimo Jacinto de Espinosa. Orellana rechazó la paternidad de Ramírez para el lienzo de la *Virgen de la Luz* de la Congregación (pos-

teriormente trasladado a la basílica de la Virgen de los Desamparados), diciendo que no era obra suya, sino de Espinosa<sup>387</sup> (fig. 28). El mismo autor mencionó otros cuadros del artista en el mismo edificio, hoy desaparecidos, como el de *Santa Lucía Romana*, y una serie de pinturas en los claustros, posiblemente con pasajes de la vida de san Felipe Neri<sup>388</sup>.

#### CRISTÓBAL RAMÓN

Aparece en un documento fechado en 1652, en el que se hace referencia al pago de trece libras a fray Vicente Alama, procurador de las monjas de la Encarnación, por el alquiler de una casa de su propiedad<sup>389</sup>.

#### FLORENCIO RAMÓN

El 26 de abril de 1652 este pintor aparece como testigo en un documento en el que Gaspar Heres, Anna Heres y Tomás Yepes, figuran como cesionarios de una casa en la plaza de los Ajos de Valencia. Se ignora si tuvo algún parentesco con el Cristóbal Ramón antes mencionado<sup>390</sup>.

#### PASCUAL RAMS

Hay noticia de su intervención en la decoración pictórica de la bóveda de la iglesia del monasterio de la Valdigna, obra documentada en 1696. Oculta tras uno de los florones, se esconde su firma<sup>391</sup>.

#### CRISTÓBAL RENDÓN

(VALENCIA, 1588-1641)

Cristóbal Rendón o «Rondón», como aparece en algunos documentos, fue uno de los pintores doradores más relevantes en la Valencia del primer tercio del siglo XVII. La primera noticia que se conoce de él es la de su matrícula en el Colegio de Pintores de Valencia, el 4 de octubre de 1616, en la que aparece como dorador. Al año siguiente asistió, junto al resto de colegiales, a una reunión en el convento del Remedio, que se celebró con motivo del pago de unas tasas<sup>392</sup>.

El resto de documentación localizada lo sitúa en estrecha colaboración con los miembros de la familia Ribalta, con la que mantuvo vínculos de amistad incluso después de la desaparición de Francisco y Juan. Fue una figura capital en su taller, con la que los Ribalta contaron en la mayor parte de sus trabajos. De hecho, tras su matrícula en el Colegio de Pintores, la siguiente noticia lo hace aparecer junto a Juan Ribalta en calidad de testigo en el testamento del pintor Cristóbal Ramírez<sup>393</sup>.

Entre los trabajos realizados en colaboración con los Ribalta debe citarse la que debió de ser su obra más ambiciosa: el retablo mayor de la iglesia del convento de mercedarios del Puig. Las capitulaciones se pactaron entre Francisco Ribalta y Enrique de Aragón y Folch de Cardona, duque de

siguiendo los ideales del «pintor docto/perfecto» puesto que, aunque se encuentra en actitud de pintar, posa delante de una rica biblioteca y sobre la mesa reposan la pluma, el tintero y algunos tratados de pintura, quizá su *Museo pictórico y escala óptica*. Palomino, a su vez, está pintando un lienzo que representa a la Virtud heroica acompañada por el Tiempo, tema propio de la *vanitas* que viene a significar que el artista es consciente de la fugacidad de las glorias terrenales alcanzadas. En esta obra Simó demuestra buenas cualidades como retratista y la influencia de Palomino, su supuesto maestro, se aprecia en la paleta cromática empleada, de tonalidades claras, y en los trazos abocetados y sueltos que evidencian algunos fragmentos de la composición, como el lienzo sobre el que pinta el retratado.

### PONCIANO SIMÓ

(VALENCIA, † 1697)

Parece ser que no existió una relación de parentesco entre este pintor y el Juan Bautista Simó, antes mencionado. No hay noticias de su trayectoria profesional, y el único dato biográfico disponible es el de su propio testamento, redactado el 19 de enero de 1697. Estuvo casado con una mujer llamada Rosa Tío a la que nombra tutora de sus hijos: Rosa, José, Simón y Emmanuel. A la única hija le dejó veinte libras y a los varones, incluidos el póstumo o póstumos, ya que su mujer se encontraba en estado, cinco sueldos por legítima<sup>489</sup>.

### LUIS DE SOTOMAYOR

(VALENCIA, H. 1640-MADRID, H. 1673)

Palomino dedicó en su *Parnaso* unas líneas a este pintor valenciano, de cuya biografía y trayectoria profesional poco se sabe. Lo recuerda nacido en el Reino de Valencia, aunque hace hincapié en unos orígenes castellanos especulando con su apellido. Dice que tuvo «gran genio para la pintura», de ahí que lo incluyera en sus *Vidas*, y que su maestro fue Esteban March<sup>490</sup>. Esto no ha podido ser cotejado con documentación de archivo que permita relacionarlo ni con March ni con ningún otro pintor. Tampoco se ha hallado encargo que acredite su propia existencia. Palomino refiere que, por los trastornos de March, Sotomayor marchó a buscar fortuna a Madrid, donde entró en el taller de Juan Carreño de Miranda, pero tampoco en Madrid han aparecido documentos con los que elaborar un perfil de este pintor<sup>491</sup>.

Las fuentes hablan de que Sotomayor trabajó en la decoración de la iglesia del convento de agustinas de San Cristóbal de Valencia, un templo que, como otros, fue víctima de los derribos practicados tras la desamortización de Mendizábal. Palomino informa de que todas las pinturas de los altares del templo eran de su mano y de



120. Domingo Saura, *Descanso en la huida a Egipto*. Óleo sobre lienzo, 237 x 179 cm. Museo de Bellas Artes de Valencia.

que eran «cosa verdaderamente superior»; una información que se debe dar por válida, ya que Palomino residió en Valencia durante largo tiempo y visitó numerosos templos, santuarios y clausuras para ver las obras más estimables del reino. Orellana, mejor conocedor del medio valenciano, fue más preciso al referirse a las pinturas de Sotomayor para el convento de agustinas, diciendo que únicamente eran suyas las de los altares dedicados a san Agustín y a san Cristóbal<sup>492</sup>.

Orellana también da noticia de otros encargos en esta ciudad. Entre ellos, un lienzo firmado

que representaba el *Milagroso hallazgo de Nuestra Señora Morenita*, imagen mariana que se veneraba en el convento del Carmen Calzado y que, según la leyenda, fue ocultada cuando la invasión musulmana y hallada en medio de prodigios en tiempos de la Reconquista. También menciona otro lienzo con la *Virgen con el Niño* que tenía en su casa la viuda de Pascual Fita y un *San Antonio abad* propiedad del pintor Félix Lorente<sup>493</sup>. Tras pasar unos años en Valencia, según Palomino, el pintor volvió a la corte y murió al poco, en torno a 1673<sup>494</sup>.



10.  
Serie de retratos de cuerpo entero de la familia Moncada. Realizada en Valencia, entre abril y junio de 1654, por encargo de Luis Guillermo de Moncada, duque de Montalto.



10.1.  
*Antonio Moncada.*  
Óleo sobre cobre, 36 x 26 cm.  
Madrid, comercio.



10.2.  
*Francisco de Moncada.*  
Óleo sobre cobre, 36 x 26 cm.  
Madrid, comercio.

10.3.(D) *Guillén Ramón de Moncada.*  
Óleo sobre cobre, 36 x 26 cm.

10.4.(D) *Guillem Ramón III de Moncada.*  
Óleo sobre cobre, 36 x 26 cm.

10.5.(D) *Mateo de Moncada.*  
Óleo sobre cobre, 36 x 26 cm.

BIBLIOGRAFÍA: HALCÓN y HERRERA 2016,  
p. 123.

II.  
Serie de retratos de medio cuerpo insertos en tarjetas de la familia Moncada. Realizada en Valencia, entre abril y junio de 1654, por encargo de Luis Guillermo de Moncada, duque de Montalto.

II.1.(D) *Isabel de Aragón, duquesa de Medinaceli.* Óleo sobre cobre, 36 x 26 cm.

II.2.(D) *Luisa de Moncada, condesa de Muchamiel.* Óleo sobre cobre, 36 x 26 cm.

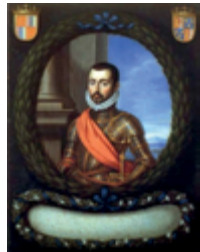


II.3.  
*Luisa de Moncada y Aragón, condesa de Santa Gadea.* Óleo sobre cobre, 36 x 26 cm. Madrid, comercio.

BIBLIOGRAFÍA: HALCÓN y HERRERA 2016,  
p. 123.

12.  
Serie de retratos de medio cuerpo insertos en orlas de laurel de la línea de Aragón. Realizada en Valencia por encargo de Luis Guillermo de Moncada, duque de Montalto, entre 1656 y 1657, con la colaboración de Tomás Yepes.

12.1.(D) *Alfonso V de Aragón y I de Nápoles.* Óleo sobre cobre, 36 x 26 cm.



12.2.  
*Antonio de Aragón.* Óleo sobre cobre, 36 x 26 cm. Madrid, comercio.



12.3.  
*Retrato de Antonio de Aragón y Cardona.* Óleo sobre cobre, 36 x 26 cm. Madrid, comercio.

12.4.(D) *Retrato de Fernando I de Antequera.* Óleo sobre cobre, 36 x 26 cm.



12.5.  
*Fernando de Aragón, primer duque de Montalto.* Óleo sobre cobre, 36 x 26 cm. Madrid, comercio.



12.6.  
*María de Aragón, esposa de Francisco de Moncada.* Óleo sobre cobre, 22 x 18 cm. Madrid, comercio.

BIBLIOGRAFÍA: HALCÓN y HERRERA 2016,  
pp. 123-124.

13.  
Serie de retratos en formato ovalado con inscripciones identificativas en latín. Realizada en Valencia por encargo de Luis Guillermo de Moncada, duque de Montalto, entre 1656 y 1657.



13.1.  
*Catalina de Moncada.* Óleo sobre cobre, 22 x 18 cm. Madrid, comercio.



13.2.  
*María Enríquez Afán de Ribera.* Óleo sobre cobre, 22 x 18 cm. Madrid, comercio.

BIBLIOGRAFÍA: HALCÓN y HERRERA 2016,  
pp. 126.

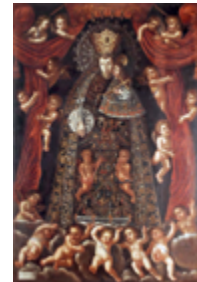
1.(D)  
*El Buen Pastor.* 1671. Óleo sobre lienzo. Medidas desconocidas. Colección de los duques de Segorbe.

BIBLIOGRAFÍA: SALORT, LÓPEZ AZORÍN y NAVARRETE 2001, p. 66.



2.  
*Vicente Vallterra y Blanes.* 1661. Óleo sobre lienzo. Medidas desconocidas. Valencia, colección particular.

BIBLIOGRAFÍA: CORBALÁN DE CELIS y GUEROLA 2011-2012, pp. 103-110.



3.  
*Virgen de los Desamparados.* 1699. Óleo sobre lienzo, 165 x 140 cm. Requena, Valencia, convento de monjas agustinas de la Presentación.

BIBLIOGRAFÍA: RODRÍGUEZ CULEBRAS 1994,  
pp. 102 y 104.

3.(D)  
Cuadros. 1634. Valencia, pintados para don Miguel Martí. Se desconoce el número y los asuntos representados.

BIBLIOGRAFÍA: LÓPEZ AZORÍN 2006, p. 32.

4.(D)  
Pinturas de las claves de las bóvedas. 1636-1642. Villafamés, Castellón, iglesia parroquial de la Asunción. Destruídas.

BIBLIOGRAFÍA: OLUCHA 1993a, pp. 45-46

5.  
Pinturas del retablo mayor. 1636-1642. Villafamés, Castellón, iglesia parroquial de la Asunción.



5.1.  
*Calvario*. Óleo sobre lienzo, 260 x 125 cm.



5.2.  
*Asunción de la Virgen*. Óleo sobre lienzo, 177 x 96 cm.



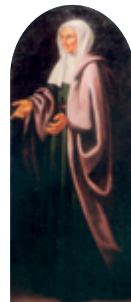
5.3.  
*Coronación de la Virgen por la Trinidad*. Óleo sobre lienzo, 181 x 98 cm.



5.4.  
*Abrazo en la Puerta Dorada*. Óleo sobre lienzo, 161 x 64,5 cm.



5.5.  
*Visitación de la Virgen a santa Isabel*. Óleo sobre lienzo, 160 x 66 cm.



5.6.  
*Ana la profetisa*. Óleo sobre lienzo, 154 x 65 cm.



5.7.  
*Simeón el profeta*. Óleo sobre lienzo, 154 x 65 cm.

5.8. *Santa Ana*. Óleo sobre lienzo, 154 x 63 cm.

5.9.(D) *San Joaquín*. Óleo sobre lienzo, 154 x 63 cm.

BIBLIOGRAFÍA: OLUCHA 1993a, pp. 45-46; OLUCHA 1996, pp. 61-64; GONZÁLEZ MENÉNDEZ 2004, pp. 45-57.

## JUAN CONCHILLOS

1.(D)  
*Autorretrato*. Valencia, en propiedad del pintor Luciano Calao a finales del siglo XVIII o principios del XIX. De cuerpo entero, Alcahalí lo conoció en propiedad de la familia Calvo.

BIBLIOGRAFÍA: ALCAHALÍ 1897, p. 94; ORELLANA 1930, p. 206.



2.  
*Comida de Jesús con sus padres*. Óleo sobre lienzo, 226 x 296 cm. Valencia, Colección Bancaja.

BIBLIOGRAFÍA: MARCO 2009m, pp. 584-585.

3.(D)  
Cuadro. 1696. Un lienzo sin especificar el tema representado. Segorbe, Castellón, convento de la Merced.

BIBLIOGRAFÍA: ALCAHALÍ 1894, p. 93; TOLEDO 1948, pp. 15-16; ARQUÉS 1982, p. 10.



4.  
*Inmaculada Concepción*. 1697. Óleo sobre lienzo, 365 x 232 cm. Museo de Bellas Artes de Valencia, n.º inv. 4251. Procede del convento de la Puridad.

BIBLIOGRAFÍA: ORELLANA 1930, p. 203; MARCO 2009c, pp. 234-235.

5.  
*Inmaculada Concepción*. 1680-1690. Óleo sobre lienzo, 207 x 158,7 cm. Colección particular. Procede de la colección Adanero (véase fig. 100).

BIBLIOGRAFÍA: ESPINÓS 1994, pp. 240-241.

6.(D)  
*Josué parando el sol*. 1695. Óleo sobre lienzo. Medidas desconocidas. En 1913 propiedad de Juana García de la Cuesta, marquesa de Villamantilla de Perales.

BIBLIOGRAFÍA: BAQUERO 1913, pp. 131-132.

7.  
*Milagrosa llegada del Cristo del Salvador a Valencia*. Hacia 1700. Óleo sobre lienzo, 63 x 50 cm. Chiusa, Bolzano (Italia), Museo Civico di Chiusa (véase fig. 14).

8.  
Pareja de lienzos alusivos a la fundación del convento de San Agustín de Valencia. Museo de Bellas Artes de Valencia. Firmados, deben de ser obras de juventud de Juan, o de su hijo Juan Antonio Conchillos.



8.1.  
*Entrega del icono de la Virgen de Gracia a los agustinos de Valencia*. Óleo sobre lienzo, 116,4 x 158,8 cm, n.º inv. 3453.



8.2.  
*Fundación del cenobio de Hipona*. Óleo sobre lienzo, 114,2 x 159,2 cm. Museo de Bellas Artes de Valencia, n.º inv. 3433.

BIBLIOGRAFÍA: BENITO GOERLICH 2013, pp. 178-179.

9.  
Pasajes de la vida de san Eloy. Hacia 1674. Madrid, sacristía de la iglesia parroquial de San Salvador.

9.1.(D) *Pasaje de la vida de san Eloy*. Óleo sobre lienzo, 200 x 400 cm aprox.

9.2. *San Eloy y el milagro del ahorcado*. Óleo sobre lienzo, 200 x 400 cm aprox. Madrid, Palacio Real. Patrimonio Nacional (véase fig. 99).

BIBLIOGRAFÍA: AYALA 1986, p. 383; PIEDRA 2000, pp. 74-75.



27.

*San Lorenzo.* Óleo sobre lienzo, 131 x 92 cm. Museo de Bellas Artes de Valencia, n.º inv. 1330/2001. Procede de la colección Lafora de Segovia (véase Urbano Fos 29).

BIBLIOGRAFÍA: BAUTISTA 1998-1999, p. 114; BAUTISTA 2003, pp. 91-92; BENITO DOMÉNECH y OLUCHA 2003, pp. 62-63.



28.

*San Pascual Bailón.* Óleo sobre lienzo, 178 x 135 cm. Villarreal, Castellón, colección Gómez Mata.

BIBLIOGRAFÍA: BAUTISTA 2003, p. 91; BENITO DOMÉNECH y OLUCHA 2003, pp. 66-67.



29.

*San Roque.* Óleo sobre lienzo, 130 x 91,5 cm. Museo de Bellas Artes de Valencia, n.º inv. 7/2000. Procede de la colección Lafora de Segovia (véase Urbano Fos 27).

BIBLIOGRAFÍA: BAUTISTA 2003, pp. 91-92; BENITO DOMÉNECH y OLUCHA 2003, pp. 62-63.

30.

*San Roque.* 1645-1650. Óleo sobre lienzo, 202 x 141 cm. Castellón de la Plana, Museo de Bellas Artes de Castellón. Procede de la ermita de San Roc del Pla (véase fig. 86).

BIBLIOGRAFÍA: ORELLANA 1930, p. 122; ROSAS 1976, pp. 124-130; BAUTISTA 1998-1999, pp. 96-100; BENITO DOMÉNECH y OLUCHA 2003, pp. 60-61.



31.

*San Roque.* Óleo sobre lienzo, 149,2 x 103,2 cm. Morella, Castellón, iglesia basilica arciprestal de Santa María la Mayor. Procede de la iglesia de San Juan Bautista de Morella.

BIBLIOGRAFÍA: ORELLANA 1930, p. 116; BAUTISTA 1998-1999, p. 104; BENITO DOMÉNECH y OLUCHA 2003, pp. 70-71.



32.

*San Vicente mártir.* Óleo sobre lienzo, 113 x 92 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, n.º inv. P003230. Adquirido en Valencia en 1802 por Carlos IV.

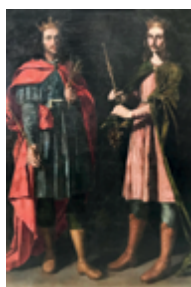
BIBLIOGRAFÍA: BAUTISTA 1998-1999, pp. 96-100; BENITO DOMÉNECH y OLUCHA 2003, pp. 56-57; MARCO 2013j, pp. 606-609.



33.

*San Vicente Ferrer.* Óleo sobre lienzo, 113 x 92 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, n.º inv. P002629. Adquirido en Valencia en 1802 por Carlos IV.

BIBLIOGRAFÍA: BAUTISTA 1998-1999, pp. 96-100; BENITO DOMÉNECH y OLUCHA 2003, pp. 56-57; MARCO 2013j, pp. 606-609.



34.

*Santos Abdón y Senén.* Óleo sobre lienzo, 150 x 90 cm. Cincorres, Castellón, iglesia parroquial de San Pedro.



35.

*Virgen del Rosario.* Óleo sobre lienzo, 200 x 150 cm. Villarreal, Castellón, convento de dominicas de Corpus Christi.

BIBLIOGRAFÍA: BAUTISTA 1998-1999, p. 106; BENITO DOMÉNECH y OLUCHA 2003, pp. 78-79.

## JOSÉ GARCÍA HIDALGO



1.

*Adoración de los Magos.* 1682. Óleo sobre lienzo, 120 x 163 cm. Viena, comercio.

BIBLIOGRAFÍA: Dorotheum, subasta del 18 de diciembre de 2017, lote 106, p. 61.

2.(D)

*Adoración de los Reyes.* Óleo sobre lienzo, 41 x 61 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado. Depositado en 1896 en la iglesia de Santa María de Sotuélamos, Albacete. Destruído.

BIBLIOGRAFÍA: MUSEO DEL PRADO 1991, t. II, p. 128, n.º 365.

3.(D)

*Asuntos de devoción.* Colección Príncipe Pío.

BIBLIOGRAFÍA: URREA 1975, p. 117.



4.

*Buen Pastor.* Óleo sobre tabla, 101 x 52 cm. Sevilla, Museo de Bellas Artes, n.º inv. E461P. Adquirido por el Estado en 1984.

BIBLIOGRAFÍA: IZQUIERDO y MUÑOZ 1990, p. 87.