

Una obra del pintor Jerónimo Jacinto de Espinosa: La Santísima Trinidad de la Iglesia de Santiago de Santa Cruz de la Zarza.

Desirée Torralba Mesas

RESUMEN

Jerónimo Jacinto de Espinosa (Cocentaina 1600 – Valencia 1667) ha sido considerado como uno de los pintores valencianos más importantes. Su producción, ejecutada en buena parte durante la primera mitad del siglo XVII, refleja unos rasgos personales muy definitorios dentro del imperante estilo barroco. La localización de una pintura que, posiblemente, pudo salir de sus manos, su estudio en el contexto global de la obra del pintor y el análisis de sus principales características en relación con un periodo en que se desconoce el lugar de residencia del maestro aportan numerosos datos a tener en cuenta. Éste ha sido el caso del cuadro *La Trinidad* de la parroquia de Santiago de Santa Cruz de la Zarza (Toledo).

Palabras Clave: Jerónimo Jacinto Espinosa / Trinidad / Cuadro / Santa Cruz de la Zarza / Pintor / Barroco

ABSTRACT

Jerónimo Jacinto Espinosa (Cocentaina 1600 - Valencia 1667) has been considered one of the most important painters in Valencia and in different cities of Spain. All his production (we can locate it around the first part of the 17TH century) has been studied during the last years. The main characteristics of the baroque style are showed in his painters but we don't know anything about a concret period of his life. In Santa Cruz de la Zarza (Toledo) was found a picture signed by the author probably. The study of that piece can show us new ideas about the works and practices of Jeronimo Jacinto Espinosa.
Key Words: Jeronimo Jacinto Espinosa / Trinity / Picture / Santa Cruz de la Zarza / Painter / Baroque

Los últimos años del siglo XVI y las primeras décadas del siglo XVII marcan un notable punto de inflexión en el ámbito de la pintura barroca española. En este periodo se produce «un tránsito de las formas y lenguajes propios del último Manierismo y la tímida aparición del acercamiento de los pintores al mundo del natural y, en definitiva, a la plasmación de la realidad vivida»¹.

Dentro de este panorama artístico y cultural despunta la figura del pintor valenciano Jerónimo Jacinto de Espinosa (Cocentaina, 1600 –Valencia, 1667), cuya maestría se ha comparado y equiparado en algunas facetas de su producción, con la de los grandes artífices de la época.

Las noticias que se conocen de Jerónimo Jacinto de Espinosa son numerosas y tanto su personalidad como su obra han sido sometidos



Fig. 1.- *Trinidad*. Sta. Cruz de la Zarza.

a continuos estudios². A pesar de ello, se siguen constatando numerosas lagunas en su producción.

Este artículo presenta el estudio y catalogación de una pintura atribuida al pincel de Jerónimo Jacinto de Espinosa: la *Santísima Trinidad* [Fig. 1.] de la iglesia parroquial de Santiago de Santa Cruz de la Zarza, obra que aporta nuevos datos a su producción.

LA SANTÍSIMA TRINIDAD DE SANTA CRUZ DE LA ZARZA.

Se trata de un óleo sobre lienzo, montado sobre bastidor, de 194 x 144 cm, situado en la primera capilla lateral del lado del Evangelio de la iglesia parroquial de Santiago de Santa Cruz de la Zarza. Está firmado en el ángulo inferior derecho: *espinossa, Y, Fz.* [Fig. 2.]

La firma presenta una escritura interesante, ya que el autor duplica la “S” de su apellido [Fig. 3.] y marca como inicial de su nombre una “Y”. Estas distinciones así como la “f” y la “z” anexas, que se podrían equiparar con la palabra latina *fecit*, muestran como una especial ortografía puede ser empleada como signo distintivo³.

Además, la lengua castellana en la España de los Austrias sufrió diversas modificaciones que la particularizan⁴ y que explicarían la doble geminación, con la que el autor remitiría a su origen valenciano, y el uso de determinadas grafías en esta rúbrica.

¹ Aunque esta afirmación alude en concreto al caso sevillano, resume claramente el panorama pictórico español del momento. Véase: NAVARRETE PRIETO, Benito y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *De Herrera a Velázquez. El primer naturalismo en Sevilla*. Catálogo de Exposición. Sevilla del 29 de noviembre de 2005 al 28 de febrero de 2006 - Bilbao, del 20 de marzo al 28 de mayo de 2006. 2005, p. 19.

² TRAMOYERES BLASCO, Luis: “El pintor Jerónimo Jacinto de Espinosa en el Museo de Valencia”. Separata de *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, Imprenta de Antonio López y Comp., 1916, pp. 1 – 30. FERRÁN SALVADOR, Vicente: “A propósito de las pinturas de Jerónimo Jacinto de Espinosa en el Museo de Bellas Artes de Valencia”. *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, Imprenta de Antonio López y Comp., 1961, pp. 39 – 63. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Jerónimo Jacinto de Espinosa*. Madrid, Instituto Diego Velázquez del C.S.I.C., 1972. *Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600 – 1667)*. Catálogo de Exposición. Museo de Bellas Artes de Valencia. Del 28 de septiembre al 12 de noviembre de 2000. Valencia, 2000.

³ Cf. BLECUA, Alberto: *Manual de crítica textual*. Madrid, Editorial Castalia, 1983, p. 141.

⁴ Véase: VÄÄNÄNEN, Veikko: *Introducción al latín vulgar*. Madrid, Editorial Gredos, 1988, pp. 95, 106 y 117 – 118. CANO, Rafael [Coord.]: *Historia de la Lengua Español*. Barcelona, Ariel, 2004, pp. 826 – 852.



Fig. 2.-Firma Espinosa. (Completa).



Fig. 3.-Firma Espinosa. (Detalle).

Este cuadro formó parte del altar mayor del convento de Trinitarios de la localidad, ocupando un lugar primordial sobre la figura escultórica del *Jesús cautivo*. Allí permanecería hasta la desamortización de 1835. Posteriormente, llegaría a la iglesia parroquial de Santiago⁵, donde se restauró en el año 2005 debido a su mal estado de conservación.

LA TRINIDAD DE SANTA CRUZ DE LA ZARZA DENTRO DE LA PRODUCCIÓN DE JERÓNIMO JACINTO ESPINOSA.

En este apartado no se intenta abordar la figura de Jerónimo Jacinto de Espinosa. No obstante, se pretende justificar en la medida de lo posible la localización de una de sus obras en una zona geográfica alejada del territorio donde se concentra el grueso de su producción⁶.

El pintor mostró, desde muy temprana edad, una inclinación hacia la pintura. Esto le permitió entrar en contacto con las tendencias pictóricas que, en las primeras décadas del siglo XVII, afloraban en Valencia. Su primera educación artística vino de la mano del taller familiar de su padre⁷, el también pintor Jerónimo Rodríguez de Espinosa, cuya amistad con Francisco Ribalta y sus conexiones con el medio valenciano, recalabrían en el joven Espinosa⁸.

En 1616 ingresa en el Colegio de Pintores de la ciudad de Valencia⁹ donde ampliaría su formación. Pocos años después, en 1623, realizó la que

se conoce como su primera obra documentada: *El Cristo del rescate*¹⁰, la cual puso de manifiesto la notable habilidad del artista.

Hasta el año 1640, la producción de Jerónimo Jacinto de Espinosa es suficientemente conocida. Las obras de este periodo demuestran los posibles contactos del maestro, la fijación de sus principales caracteres estilísticos y su más que justificado saber hacer en el campo de la pintura. Sin embargo, el periodo comprendido entre 1640 y 1646 constituye un importante vacío documental dentro de la producción del artista¹¹. Precisamente, es en este momento en el que las últimas investigaciones sitúan probables viajes de Espinosa a la Corte madrileña y a Sevilla donde pudo entrar en contacto con el entorno velazqueño y con Zurbarán, siendo especialmente apreciable la posible influencia de este último¹².

Por ello, hasta que se localice algún tipo de documentación referente a este vacío temporal, no se debe descartar ninguna de las hipótesis que se han planteado en torno a la presencia del maestro en Toledo, El Escorial o en la Vega Baja, entre las ciudades de Murcia y Orihuela¹³. En este sentido, Vicente Ferrán Salvador, habla de:

[...] sus estancias en el Escorial y en la imperial Toledo, donde pudo a sus anchas apreciar la labor del Piombo y Corregio como así también la del grupo de españoles [...]¹⁴.

⁵ Se agradece a Don Santiago Núñez Rey, párroco de Santa Cruz de la Zarza, los datos facilitados al respecto.

⁶ Vid: PALOMINO, Antonio: *Vidas*. Madrid, Alianza Forma, 1986, pp. 266 – 267.

⁷ Sobre la formación de un pintor en el siglo XVII, tomando como modelo el taller de Pacheco, véase BROWN, Jonathan: *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid, Alianza Forma, 1995, pp. 33 – 56.

⁸ Vid: BENITO DOMÉNECH, Fernando: “Jerónimo Jacinto de Espinosa en sus comienzos como pintor”. *Ars Longa. Cuadernos de Arte*. Nº 4, Valencia. 1993, pp. 59 – 63.

⁹ TRAMOYERES BLASCO, Luis: *Un colegio de pintores: documentos inéditos para la historia del arte pictórico de Valencia en el siglo XVII*. Madrid, Victoriano Suárez, 1912, pp. 64-65.

¹⁰ PÉREZ RUIZ, Pedro Antonio: *Glorias de Valencia. Biografías de hijos inmortales del reino*. Valencia, Editado por la Comisión de la falla Joaquín Costa – Conde Altea, 1953, p. 261.

¹¹ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Jerónimo Jacinto...* op. cit. 2000, pp. 33 – 36.

¹² *Ibidem*. pp. 22 y 23.

¹³ LÓPEZ MARTÍNEZ, M^a Cruz: “Un San Vicente Ferrer inédito y posiblemente del pintor Jerónimo Jacinto de Espinosa en Orihuela”. En *Imafronte*, Nº 6 – 7, Murcia, 1990 – 1991, p. 176.

¹⁴ FERRÁN SALVADOR, Vicente: “Pintura valenciana del siglo XVII. Dos evangelistas de Jerónimo Jacinto de Espinosa”. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*. XXV. Castellón, 1949, p. 28.

Igualmente, Rico de Estasen reafirma esta teoría exponiendo que «pocos años después de que pintara *El Cristo del Rescate* habremos de situar el viaje que llevó a cabo por las ciudades prósperas y monumentales de ambas Castillas, con prolongada detención en Toledo, donde tuvo ocasión de admirar los maravillosos lienzos del inmenso Greco [...]»¹⁵.

Estas afirmaciones vendrían a corroborar, una vez contrastadas, el hecho de una posible estancia en Toledo de Espinosa y la conservación de uno de sus lienzos en la villa de Santa Cruz de la Zarza.

Es obviamente conocido que los artistas en este periodo presentaban una cierta tendencia al traslado, acudiendo a los focos de creación más notables con el fin de adquirir un mayor enriquecimiento cultural. Un ejemplo que materializa esta afirmación, importante por las connotaciones que denota su figura y la posible conexión con Jerónimo Jacinto de Espinosa, es el del pintor murciano Pedro Orrente cuyo carácter itinerante se pone de manifiesto atendiendo a sus estancias en Toledo y Murcia, a su posible paso por Cuenca y al desempeño de su actividad en Valencia¹⁶.

Por otra parte, los primeros años del siglo XVII supusieron un continuo trasiego de obras entre las zonas de Levante, la Corte, las dos Cas-

tillas y el foco sevillano¹⁷ lo que facilitó que los artistas adoptaran modelos y estilos propios de sus coetáneos, tanto españoles como extranjeros, así como la localización de sus trabajos en núcleos alejados a su origen de producción.

LA ICONOGRAFÍA DE LA TRINIDAD EN JERÓNIMO JACINTO ESPINOSA.

La representación de la Trinidad en la pintura valenciana arranca desde la Edad Media hasta el último barroco¹⁸. Desde su aparición, es posible rastrear cronológicamente diversas variantes del mismo tipo iconográfico: Trono de Gracia, Grupo entronizado de la Trinidad (grupo puro y forma asociada a la Coronación de la Virgen) y *Compassio Patris*. Además, dentro del ámbito valenciano se han realizado representaciones que no se adscriben a ninguna de estas tipologías.

A principios del siglo XVII afloran los primeros ejemplos que muestran al Padre y al Hijo entronizados junto con la Paloma, iconografía que fue entendida por los pintores de la época como la más clara a la hora de representar este misterio¹⁹. En este contexto se fecha una Trinidad atribuida al pintor Vicente Requena²⁰ para el monasterio del Puig -actualmente con-

¹⁵ RICO de ESTASEN, José: *El Padre Borrás y Jerónimo Jacinto de Espinosa. Dos maestros de la Escuela Valenciana nacidos en Cocentaina*. Alicante, 1952, p. 77.

¹⁶ Para una biografía de Orrente véase:

ANGULO IÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ Alfonso E.: *Pintura toledana. Primera mitad del siglo XVII*. Madrid, Instituto Diego Velázquez. C.S.I.C., 1972, pp. 227 – 358.

BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*. Catálogo de exposición. Valencia – Madrid, 1987, pp. 258 – 267.

¹⁷ Como ejemplo: NAVARRETE PRIETO, Benito y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *De Herrera a Velázquez...* op. cit. 2005, pp. 62 – 64.

¹⁸ Véase al respecto: PELÁEZ, Enrique J.: “La iconografía de la Trinidad en la pintura valenciana”, *Ars Longa. Cuadernos de Arte*. Nº 9 – 10, 2000, pp. 307 – 312.

¹⁹ El propio Francisco Pacheco, en su obra *El arte de la pintura*, manifestaba como este modelo era el más idóneo y correcto: “[...] la más recibida pintura de la Santísima Trinidad ha de ser pintar al Padre Eterno en la figura de un grave y hermoso anciano, no calvo, antes con cabello largo y venerable barva, y uno y otro blanquísimo, sentado con gran majestad, como se apareció a Daniel, profeta, con alba que tenga los claros blancos y los oscuros columbinos, y manto brocado, o de otro color grave [...] y a su mano derecha, sentado, Cristo nuestro señor. [...] Píntese de 33 años de edad, con hermosísimo rostro y bellissimo desnudo, con sus llagas en manos, pies y costado, con manto roxo, arrimado a la cruz; o que ambos sostienen el mundo y bendicen los hombres; y en lo alto, en medio, el Espíritu Santo en forma de paloma [...]”

Cf. PACHECO, Francisco: *Arte de la pintura*. Madrid, Cátedra, 1990, pág. 565.

²⁰ Enrique Peláez considera como fuente de inspiración de la pintura de Requena la miniatura de una Biblia del siglo XV conservada en la Biblioteca General Histórica de la Universitat de València (manuscrito 375). PELÁEZ, Enrique J.: “La iconografía de la Trinidad...”, p. 309.

servada en depósito en el Museo de Bellas Artes de Valencia²¹- cuya estructura y composición remiten claramente al lienzo de Espinosa de Santa Cruz de la Zarza [Fig. 1.].

La representación iconográfica de la Trinidad “en estado puro” dentro del conjunto de obras ejecutadas por Jerónimo Jacinto de Espinosa puede resultar, a simple vista, puntual y carente de relevancia. La atribución de un lienzo con la imagen de la Trinidad situado en el retablo del altar mayor de la iglesia arciprestal de Morella, que acompañaría a sus obras *La Santa Cena* y *la Asunción de la Virgen*²², y la autoría de un dibujo de composición conservado en el Museo San Pío V, son sus únicos trabajos conocidos que recogen esta temática.

Las últimas investigaciones ponen de manifiesto que debido a “[...] un tipo de factura muy desecha y distanciada estilísticamente de la forma de pintar de Jerónimo Jacinto de Espinosa”²³ y a su relación con otras obras de Pablo Pontóns para el mismo retablo, la autoría de La Trinidad de Morella se debe a este último.

El dibujo conservado en el Museo San Pío V presenta una iconografía “en la que las tres figuras: Padre, Hijo y Espíritu Santo se personifican en la tipología del Hijo”²⁴. Ésta es la única obra que hasta el momento relaciona al autor con la figuración de una Trinidad aislada.

Además, no hay que olvidar que aún se sigue atribuyendo a Espinosa otro dibujo conservado en el mismo Museo de Bellas Artes de Valencia que atiende al título *Coronación de la Virgen por la Trinidad*²⁵, a pesar de ser dudosa su autoridad.

Sin embargo, y de manera continua, a lo largo de la trayectoria de Espinosa se observa como la representación pictórica de la Trinidad ha quedado incluida en sus pinturas formando parte de iconografías más complejas.

Hacia el año 1631 se fecha la obra *Visión de San Ignacio*²⁶, donde aparece Dios Padre encomendando la Compañía a Cristo -que porta la cruz a cuestas- bajo la presencia celestial de la paloma que alude al Espíritu Santo.

En *La misa de San Gregorio* el eje vertical de la obra queda constituido mediante una Trinidad que actúa como núcleo vertebrador de la pintura. La figura de Dios Padre corona la composición siendo esta una tipología que se repite continuamente en varios lienzos de Espinosa²⁷.

Más complejo resulta el lienzo *La Sagrada Familia con San Joaquín y Santa Ana*, ya que en él se atiende al tema de las dos trinitades²⁸. De nuevo, aparece la Santísima Trinidad formada por Padre, Hijo y Espíritu Santo²⁹ en una disposición vertical en clara contraposición a la Trinidad Terrenal que se dispone horizontalmente.

²¹ BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Los Ribalta...* op. cit. 1987, p. 72.

²² PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Jerónimo Jacinto de Espinosa*. op. cit. 1972. pp. 36 y 37. *Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600 – 1667)*. op. cit. 2000, p. 160.

²³ Cf. MARTÍNEZ ANDRÉS, Felisa: “Algunas obras desconocidas de Pablo Pontóns”. *Retaule de l’altar major de l’església arciprestal de Santa Maria de Morella*. Colección Recuperem Patrimoni. Valencia, Generalitat Valenciana, 2000, p. 65.

²⁴ Atendiendo a Pacheco en lo referente a esta tipología véase: ESPINÓS DÍAZ, Adela: *Dibuixos valencians del segle XVII*. Catálogo de Exposición. Museo de Bellas Artes de Valencia. Del 24 de enero al 3 de abril de 1994. Valencia, 1994, p. 86.

²⁵ Fernando Benito ha puesto de manifiesto las similitudes entre este dibujo preparatorio y la obra *Coronación de la Virgen por la Trinidad* que se asigna a Vicente Castelló. BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Los Ribalta...* op. cit. 1987, p. 200.

²⁶ Sobre esta pintura véanse las obras GARCÍA MAHÍQUES, Rafael: “Jerónimo Jacinto de Espinosa y la iconografía de San Ignacio en la Casa Profesa de Valencia”. *Archivo Español de Arte*. N.º 271. Madrid, 1995, pp. 271 - 283 y “Visión de San Ignacio”, *La Luz de las imágenes*. Valencia. Catálogo de Exposición. Vol. II. Valencia. 1999, p. 62.

²⁷ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600 – 1667)*. op. cit. Valencia, 2000, pp. 82 y 83.

²⁸ REAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Tomo 1. / Volumen 2. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1999, pp. 156 –157.

²⁹ Véase: PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Jerónimo Jacinto de Espinosa. (1600 – 1667)*. op. cit. Valencia, 2000, pp. 114 - 115.

Estos mismos tipos se repiten en la *Muerte de San José*³⁰ aunque no se da tanta importancia a la colocación estricta de los mismos, ya que se ubican a ambos lados del lecho que, dispuesto en oblicuo, recibe el resplandor que emana del Padre Eterno y el Espíritu Santo.

Una iconografía más afín a la del lienzo de Santa Cruz de la Zarza es la que se presenta en *La Coronación de la Virgen*³¹. Ésta se ha venido fechando alrededor del año 1662, coincidiendo con las fiestas celebradas en Valencia en honor a la Inmaculada Concepción. En este momento, la cantidad de estampas y figuraciones que se realizaron en torno a esta temática, ponen de manifiesto el gran papel que jugó la pintura en el siglo XVII, a la hora de convertirse en elemento propagandístico al servicio de la religión³².

Aquí aparecen entronizados sobre nubes Jesucristo, portador de la cruz que alude a su Pasión, y Dios Padre, con su mano izquierda sobre el orbe. Se refleja el instante previo a la coronación de la Virgen, ya que ambos portan una corona sobre la que se despliega la paloma del Espíritu Santo.

Igualmente, en la última pintura fechada de Espinosa, *El Martirio de San Leodicio y Santa Gli-*

*seria*³³, está representada la Trinidad. La obra, si bien presenta una tipología nada convencional, queda rematada una vez más con este grupo iconográfico. La tosca factura de este fragmento y su carácter abocetado bien pueden indicar la labor de unas manos ajenas al maestro³⁴, aunque se estaría dando resolución a su propia concepción inicial del conjunto.

A toda esta iconografía de la Santísima Trinidad, se une ahora el lienzo de la Iglesia de Santiago de Santa Cruz de la Zarza.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO Y ESTILÍSTICO DE LA TRINIDAD DE SANTA CRUZ DE LA ZARZA.

El lienzo de la Trinidad de la iglesia de Santiago, de Santa Cruz de la Zarza, muestra un motivo iconográfico que se ajusta al modelo canónico que recomiendan y promulgan algunos de los textos alusivos al dogma trinitario a la hora de aludir a la diversidad de personas que subyacen en Dios.³⁵

Esta creencia ha mantenido una continua evolución a lo largo de la historia³⁶ y ha dado lugar, desde época paleocristiana, a distintas representaciones y modelos.³⁷ Su evolución ha ido materializando tipologías que se asemejan a la del lienzo de Santa Cruz de la Zarza.

³⁰ *Ibidem*. p. 125. VV. AA: *Llums del Barroc*. Catálogo de Exposición. Del 2 de abril al 23 de mayo de 2004. Girona, Fundació Caixa de Girona, 2004. p. 80. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *La colección Lladró*. Valencia, Lladró Comercial S.A., 2004. pág. 106.

³¹ *Vid.* como ejemplo: PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Jerónimo Jacinto de Espinosa*. op. cit. Madrid, 1972, pp. 50 y 51. CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel: *Colección Pictórica del Excmo. Ayuntamiento de Valencia*. Primera Parte. Valencia, Excmo. Ayuntamiento de Valencia, 1981, p. 64 y 65.

³² Trayendo a colación unas quintillas valencianas escritas en esa misma fecha, en respuesta a las bulas emitidas por el Papa Alejandro VII a favor de la sentencia pía de la Inmaculada, se puede contrastar ampliamente esta afirmación:

«*Et imago bonitatis illius. / Valencia Noble, y Lleal / esta Copia, Verge, os pinta / sens lo borró universal; / per que sap de bona tinta, / que no te lo original. / Que dicitis in cordibus vestris. / Ventgui la Noble Ciutat / Lo molt, que florix y camp, / Verge vostra puritat, / Publica en aquesta estampa / Lo que en lo cor te estampat. / Scripta in cordibus nostris / Preten en tal invenció / La Noble, y Lleal Valencia, / Que faça la devocio / De aquesta pia sentencia / En tots los cors impressió.*»

VV. AA.: *Publica Valencia, Imprimint estampes de la Inmaculada Concepció en les Roques, la festa a la expedició de la nova bulla*. Valencia, 1662. pp. 32 y 33 v.

³³ BENITO DOMÉNECH, Fernando y VALLES BORRÁS, Vicente: “El martirio de San Leodicio, última obra de Jerónimo Jacinto de Espinosa”. *Archivo Español de Arte*. N° 246. Madrid, 1989, pp. 207 – 209.

³⁴ Se ha querido ver a Jerónimo, hijo del artista, como el artífice que finalizaría esta obra.

Cf. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600 – 1667)*. op. cit. Valencia, 2000, pp. 26 y 60.

³⁵ *Vid.* AQUINO Sto. Tomás de: *Suma Teológica*. Tomo II – III. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1959, pp. 117 – 119.

³⁶ BERARDINO, ANGELO di: *Diccionario patristico y de la Antigüedad cristiana*. Salamanca, Ediciones Sígueme. 1992, pp. 2156 – 2160.

³⁷ Cf. GRABAR André: *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid, Alianza Forma, 1994, pp. 107 – 116.

Espinosa se equipara por tanto con el artista vinculado a la religión que ha pretendido, en la mayoría de las ocasiones, dar respuesta al hecho de “[...] exponer y testificar la encarnación completa y adecuada de Dios en Cristo en una nueva encarnación [...], por medio del arte [...]”,³⁸ lo que quedó de manifiesto en la pintura española de la primera mitad del siglo XVII.

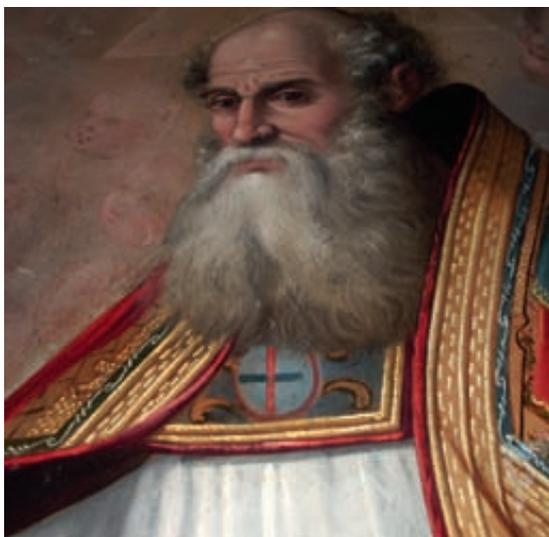


Fig. 4.-Dios Padre. (Detalle). *Trinidad*. Sta. Cruz de la Zarza.

Este mismo carácter de exaltación por parte del artista se aprecia en el formato empleado por Espinosa que sigue un esquema vertical, muy común en el conjunto de su producción. Según Julián Gallego, esta disposición “subraya la altura de los temas”.³⁹ Hay que indicar igualmente que esta verticalidad contrasta con el cuadro de Vicente Requena para el Puig que pudo servir como modelo, ya que en él se compone la obra horizontalmente.

La Trinidad de Santa Cruz de la Zarza queda estructurada mediante tres figuras diferentes: el Padre y el Hijo ubicados a ambos lados de la composición, sentados sobre un trono de nubes, y el Espíritu Santo en el centro. Éste, según la tradición iconográfica, se asimila con una paloma⁴⁰.

Dios Padre, situado a la derecha del lienzo, se personifica como un anciano [Fig. 4.], mientras



Fig. 5.-Cristo. (Detalle). *Trinidad*. Sta. Cruz de la Zarza.

que Cristo ubicado a su izquierda, muestra rasgos propios de un hombre adulto en referencia a la edad con que contaría en el momento de su muerte [Imagen 5], aludiéndose claramente a su triunfo sobre ésta.

Este arquetipo se ha considerado como “[...] una variante que suele ilustrar el Salmo 109, en el que se consideró implícito al Espíritu Santo”.⁴¹ Ya San Agustín, en un comentario pronunciado en la Cuaresma del año 412, lo citaba como aus-

³⁸ VV. AA.: *Mysterium Salutis*. Madrid, Ediciones Cristianidad, 1981, p. 782.

³⁹ GALLEGO, Julián: *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*. Madrid, Ediciones Cátedra, S. A. 1984, p. 235.

⁴⁰ Véase al respecto: RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia Antiguo Testamento*. Tomo 1 / Volumen 1. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1999, pp. 45-47.

⁴¹ ESTEBAN LORENTE, Juan F.: *Tratado de iconografía*. Madrid, Ediciones Istmo, S. A. 2002, p. 210.

picio de las promesas de Salvación en Cristo.⁴² Además, esta iconografía cuenta con una justificación bíblica en los Evangelios:

Y aconteció en aquellos días, que Jesús vino de Nazaret de Galilea, y fue bautizado por Juan en el Jordán. Y luego, subiendo del agua, vio abrirse los cielos, y al Espíritu como paloma, que descendía sobre Él. (Mc 1, 9 – 10).

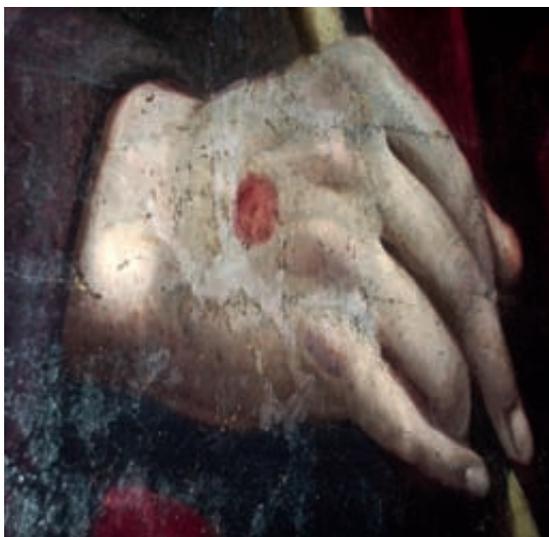


Fig. 6.-Importancia otorgada al dibujo. (Detalle). *Trinidad*. Sta. Cruz de la Zarza.

Se justifica así la idea principal que radica en esta tipología que pone de manifiesto como Cristo mediante su Pasión, devuelve a los hombres su amistad con Dios y consigue la redención del género humano.⁴³

Jesús, por otra parte, aparece cubierto con un manto rojo que indica su renacer de entre los muertos, mostrando los estigmas que dan fe de

su sacrificio⁴⁴ y portando en la mano derecha la cruz de la resurrección, semejante a un estandarte que se ha llegado a asimilar con un cetro⁴⁵.

Se aprecia con ello un cierto paralelismo con la figura del Padre, ya que ambos muestran el orbe y una especie de báculo, sendos atributos propios de la divinidad que ponen de manifiesto su soberanía, dominio y autoridad supremas sobre el mundo. Las vestiduras del Padre, un alba blanca asida al

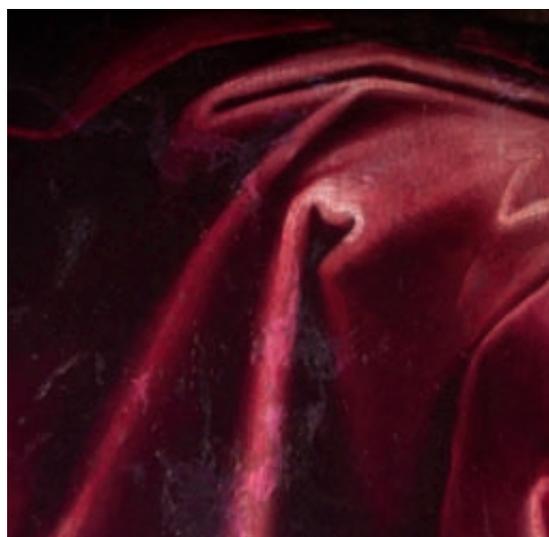


Fig. 7.-Plisado de los ropajes. (Detalle). *Trinidad*. Sta. Cruz de la Zarza.

cuerpo mediante un cingulo y una rica y suntuosa capa pluvial, concuerdan con esta afirmación. La primera remite con su blancura a la pureza de un ser superior, mientras que la capa hace referencia al carácter celestial de quien la porta.

Este mismo parámetro se enfatiza más si cabe con la inclusión del triángulo sobre la cabeza de Dios, que se relaciona no sólo con la Trinidad

⁴² AGUSTÍN San: *Esposizioni sui Salmi.. III*. Roma, Città Nuova, 1976, pp. 951 – 953.

⁴³ Véanse al respecto los siguientes textos para tomar conciencia del sentido de redención que se pretendía plasmar en este tipo de pinturas: ROYOMARÍN, Antonio: *Teología de la Salvación*. Madrid Biblioteca de autores cristianos, 1956, pp. 139 – 142. VV. AA.: *Mysterium...* op. cit. pp. 279 y 278.

⁴⁴ MÂLE, Émile: *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. México, Fondo de Cultura Económica, 1952, pp. 75, 91 y 92.

⁴⁵ Sobre la cruz de la resurrección véase: CHEVALIER, Jean [Coord.]: *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Editorial Herder, 1986, pp. 363 – 364.

si no también con los elementos representativos de la tierra.⁴⁶

Otro elemento significativo de la figura del Padre es la cruz que, insertada en una especie de medallón, une la citada capa en su pecho. Cada uno de sus brazos aparece pintado en azul y rojo, en clara alusión a la aparición mística que dio origen a la orden de los trinitarios⁴⁷.

La capacidad de Espinosa para captar la psicología de los personajes representados se manifiesta en ambos rostros [Fig. 4. e Fig. 5.], los cuales, comparados con el conjunto de la obra del artista, corroboran y se adscriben a la siguiente afirmación:

[...] son características la intensidad de mirada del retratado hacia su interlocutor visual y la fijación de sus ojos en los nuestros con miradas casi inquisitivas [...].⁴⁸

Espinosa otorga una gran importancia al dibujo, como se aprecia claramente en el perfilado de manos, rostros y otros detalles [Fig. 6.], recogiendo las ideas promovidas por el propio Pacheco según las cuales “es el debuxo la forma sustancial de la pintura”.⁴⁹

Se ha desarrollado en la obra una pincelada fluida, homogénea y ligera que enlaza con gran parte de las composiciones del autor, al igual que el uso de tonalidades terrosas y cálidas. Atendiendo a estos datos se observa una cierta evolución con respecto a la obra de Requena que se pudo tomar como fuente. En ella se aplicó un cromatismo más frío, acorde con ciertas reminiscencias manieristas.

La gama cromática que Espinosa despliega en este lienzo queda matizada por una iluminación ligeramente tenebrista que emana de la parte superior, otorgando a las figuras una imponente monumentalidad y un modelado escultórico. Este mismo efecto se consigue con el plisado de los ropajes [Fig. 7.], que ayudan a potenciar efectos de clarooscuro de fuerte connotación tenebrista.

Por último, el ya citado proceso de restauración de la pintura ha puesto de manifiesto los problemas de fijación de la capa pictórica del lienzo debido a la técnica empleada por Espinosa. Se vincula así esta pieza con aquellas realizadas por el maestro que han presentado la misma problemática.⁵⁰

⁴⁶ La importancia que ha tenido el triángulo a la hora de hacer referencia a estos elementos, puede sondearse desde antiguo. Tómese como fuente el *Timeo* de Platón en PLATÓN: *Diàlegs. Timeu, Critias*. Vol. XVIII. Barcelona, Joseph Vives Ed. – Fundació Bernat Metge, 2000. pp. 106, 108 y 110.

⁴⁷ Este emblema ha sido utilizado, de forma reiterada, por esta orden a la hora de hacer referencia a su origen como se deduce del texto de Joseph Vicente Ortí Mayor con el que, a raíz de las fiestas celebradas en Valencia en 1738 para conmemorar el quinto centenario de la conquista cristiana, describió el Altar de los Trinitarios Calzados:

“En medio de sus breñas, y riscos se descubría una hermosa fuente, a cuyos cristalinos arroyos se arrojaba presuroso un blanco ciervo con la cruz de azul, y rojo entre sus astas: queriendo con ello aludir a aquella aparición misteriosa, que fue origen de este sagrado instituto”.

ORTÍ i MAYOR, Joseph Vicente: *Fiestas centenarias, con que la insigne, noble, leal, y coronada ciudad de Valencia celebró en el día 9 de Octubre de 1738 la quinta centuria de su Christiana conquista*. Valencia, Antonio Bordázar, 1740, p. 92.

⁴⁸ REDONDO CUESTA, José: “Jerónimo Jacinto de Espinosa: pintor retratista en la Valencia del Seiscientos”. *Herencia pintada. Obras pictóricas restauradas de la Universidad de Valencia*. Valencia, Universitat de València, 2002, p. 139.

⁴⁹ PACHECO, Francisco: *El arte de la pintura*. Edición de Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid, Ediciones Cátedra, 1990. p. 344.

⁵⁰ Como ejemplo: HURTADO BALAGUER, Miguel y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Conservación y restauración de las Adoraciones de los pastores de Jerónimo J. Espinosa*. Valencia. Consellería de Cultura, Educación y Ciencia, 1998, pp. 25 – 28.

CONCLUSIONES

La ausencia de datos concretos en un periodo de la vida personal y artística de Jerónimo Jacinto Espinosa dificultan la visión del conjunto de su obra. Es en torno a estos años donde se han barajado distintas y muy diversas conjeturas.

La localización de una obra firmada, que puede pertenecer a nuestro pintor, en la villa de Santa Cruz de la Zarza y la coincidencia de numerosos rasgos con parte de su producción, ponen de manifiesto la posibilidad de situar a Espinosa o bien trabajando en esta villa, o manteniendo algún tipo de relación con la misma.

Esta obra ayuda por tanto a reforzar la hipótesis de un posible viaje de Espinosa a tierras toledanas, a la vez que consolida dentro del conjunto global de sus pinturas un tipo iconográfico que, a simple vista, parecía ajeno al mismo: la Trinidad.

Además, los distintos rasgos estilísticos y los problemas que el paso del tiempo ha ocasionado en el lienzo de Santa Cruz de la Zarza casan con las obras del artista, marcándose un nuevo hito dentro de su actividad pictórica que debe ser tenido en cuenta y, sobre todo, estudiado en mayor profundidad.

