

DIBUJOS DE LOS SIGLOS XVI Y XVII EN EL MUSEO DE SAN CARLOS DE VALENCIA

II

(Continuación)

DIBUJOS DEL SIGLO XVI

Escuela italiana

LUCA CAMBIASO (1527-1585)

Nacido en Moneglia (Génova), su figura se alza como la más importante del manierismo genovés.

Su estilo, de un manierismo casi tenebrista, se ha considerado punto de arranque del naturalismo barroco. Pero sobre su pintura son de destacar sus dibujos. Lo que más sorprende en ellos es la modernidad con que están trazados, quedando sinteti-

zados en algunos casos a un puro geometrismo, por lo que anticipan en muchos casos un «cubismo». Los efectos luminosos los consigue mediante la aguada, que nunca se ciñe por completo a la línea trazada. Su estilo como dibujante dejó gran huella en el valenciano Ribalta, aunque éste nunca llega a conseguir su misma intensidad de abstracción.

N.º 1. Quinto Curcio arrojándose a la sima. 290 × 283 mm. A pluma y aguada sepia. Sobre papel pegado encima: «Núm. 127» (impreso). Ficha de la R. A. de Bellas Artes de San Carlos: «Escuela española del XVII, Anónimo».

Sobre este tema se conservan varios ejemplares en distintas colecciones, guardando todos ellos entre sí una cierta similitud. Se trata de un dibujo preparatorio para la fachada de una casa cercana a Ponte dei Calvi. (Suida: *La vita e le opere di Luca Cambiaso*, Milán, 1968 (pág. 183, fig. 68), recoge el dibujo del Museo de los Uffizi y el de Hamburgo. En España en la Colección Jovellanos existía otro similar y en el Museo del Prado (PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Catálogo de Dibujos del Instituto Jovellanos de Gijón*, núm. 166, lám. 41, pág. 27), se señala su semejanza con el de los Uffizi y Hamburgo, hablándose del ejemplar del Prado como algo diferente.

N.º 2. Guerrero. 310 × 170 mm. Pluma y aguada sobre papel granuloso. Tal vez sea el dibujo que Tormo da como hipotético de Juan

Ribalta (TORMO, E., *Ob. cit.* Madrid, 1932, página 35).

N.º 3. Magdalena penitente. 263 × 370 mm. A pluma y aguada marrón.

Existe el mismo dibujo sin apenas variantes en la Biblioteca Nacional (BARCIA, *Catálogo de la Colección de Dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1906, núm. cat. 7.264). Los dos dibujos son idénticos, a excepción del ángulo inferior izquierdo del dibujo de la Biblioteca, que por haberse roto, se ha restaurado de manera distinta. Barcia en su catálogo lo da como obra de Cambiaso. No me parece correcta esta atribución, y el simple hecho de la existencia de dos obras tan similares, hace pensar en una estampa que sirviese de modelo. Por otra parte, Vives y Ciscar en su obra (*Bosquejo biográfico del pintor y grabador valenciano Crisóstomo Martínez y Sorlí*, Valencia, 1890, página 25), nos habla de la existencia en la sección de estampas de la Biblioteca Nacional, de dos ejemplares debidos a su buril, procedentes de la Colección Cardenera. Como también procedente de la mencionada colección cita un dibujo de Martínez, al parecer realizado a pluma, con ligera aguada, sobre papel agarbanzado, que representa a La Magdalena desnuda, echada en el suelo y reclinada sobre una piedra, al lado de una cruz grande y el vaso de perfumes; al fondo una gruta que indica ser el refugio de la penitente; a continuación adjunta las medidas (An. 366, Al. 230). Indudablemente por la descripción que nos da Vives de la obra se trata del mismo dibujo que en la Nacional se atribuye a Cambiaso, incluso las medidas dadas por Barcia (An. 387, Al. 230) son casi idénticas a las que da Vives, lo que nos lleva a pensar que ambos se refieren a la misma obra, que indudablemente hay que descartar como original de Cambiaso. En cuanto a la atribución a Martínez, Alcahalí en su (*Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia, 1897, pág. 201), haciéndose eco de las afirmaciones de Vives, recoge en la biografía de dicho artista las obras de la Biblioteca Nacional, que citaba Vives.



«Rómulo Cincinato». San Mateo.

ROMULO CINCATO (1540-1600)

Nacido en Florencia, su estilo se encuentra dentro del manierismo romano. Vino a España juntamente con Patricio Caxés para terminar la obra dejada inconclusa por Cambiaso. Dejó importantes obras en España: Madrid, Guadalajara y Cuenca.

Como discípulo de Salviati, su manierismo se encuentra impregnado de recuerdos rafaelescos. También es de señalar en él la influencia desarrollada por Miguel Angel, sobre todo con la llegada de Tibaldi.

N.º 4. Evangelista San Mateo. 373 x 250 mm. Tinta y aguada sepia. A lápiz en grafía moderna: «Miguel Angel». A tinta en letras de molde: «DEROMULO». A pluma «3R».

Se manifiesta su clara dependencia con el Daniel de Miguel Angel en la Sixtina. Es el dibujo al que se refiere Tormo (Ob. cit. Madrid, 1932, pág. 40), cuando habla de un apóstol San Mateo, de estilo manierista a lo Bandinellino de Miguel Angel.



Federico Zuccaro. «Adoración de los pastores».

FEDERICO ZUCCARO (1540-41 Sant'Agnolo in Vado. Roma, 1609)

Notablemente influido por su hermano Taddeo, difundirá el estilo de éste. Su figura no sólo adquiere importancia como pintor, sino también como autor de ensayos sobre la teoría estética, y como promo-

tor de la formación académica, contribuyendo a fundar en 1593 la Academia romana de San Lucas.

N.º 5. Adoración de los pastores. 263×113 mm. Pluma y aguada marrón. Aparece firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Zuccaro, F.».

POLIDORO DE CARAVAGGIO? (Caravaggio, 1490-1500, Mesina 1543?)

En Roma trabaja con Rafael en las Loggias del Vaticano. Su manierismo no es de los más destacados entre los discípulos de Rafael, adopta ciertos elementos, pero se mantiene todavía dentro de la tradición a los principios clásicos.

Muy influido por los relieves del mundo clásico, así como por la obra del pintor y escultor sienés Baldassare Peruzzi, desarrolló el gusto de éste por las decoraciones murales de las fachadas de las casas, a fin de imitar relieves clásicos.

Su arte adquirió gran difusión, gracias a las copias que de sus pinturas hicieron los jóvenes pintores romanos. Gracias a la gran cantidad de dibujos de él conservados, en su mayor parte copias, y con la ayuda de los grabados, se puede seguir su estilo.

N.º 6. Mujer arrodillada ante un sarcófago. 163×150 mm. A pluma sobre papel blanco oscuro. Porta una atribución a: «Polidoro de Caravaggio».

N.º 7. Perseo liberando a Andrómeda. 300×230 mm. A pluma y aguada con toques de albayalde, sobre papel teñido marrón. En el ángulo inferior izquierdo escrito a pluma: «Polidoro».

Anónimos italianos, siglo XVI

N.º 8. Batalla. 800×193 mm. A pluma sobre papel verjurado.

N.º 9. Virgen con Niño. 800×830 mm. A pluma sepia sobre papel verjurado.

N.º 10. Cabeza femenina. 170×140 mm. A pluma sepia, sobre papel preparado gris. Mantiene relación con la escuela pamesana.

N.º 11. Rapto de Proserpina. 263×320 mm. A pluma y aguada gris, sobre papel verjurado. En el ángulo superior derecho: «Correggio».

N.º 12. Soldado. 260×190 mm. A pluma con ligeros toques de sanguina. En relación con el manierismo romano.

N.º 13. Batalla. 140×213 mm. Preparado a lápiz y aguada sepia, luego repasado a pluma. En la parte inferior escrito a pluma: «número 12», encima «16 rs».

N.º 14. Cabeza de Flora o la Primavera. 150×153 mm. A pluma sobre papel blanco.

N.º 15. Visitación de la Virgen a Santa Isabel. 320×270 mm. A pluma, con aguada marrón, preparado a lápiz. Cuadrulado para pasarlo al soporte definitivo. A lápiz, porta una atribución a «Correggio».

N.º 16. Piedad. 250×183 mm. Pluma y aguada, sobre papel marrón claro. En su parte inferior en grafía antigua atribuido: «Tintoretto fesit». Se trata del dibujo que Tormo en su guía del Museo no lo da como de Tintoretto (TORMO, Ob. cit. Madrid, 1932, pág. 66).

N.º 17. Martirio de Santa Bárbara. 283×193 mm. Tinta y aguada sepia. En la parte inferior atribuido: «Rafael de Urbina». En el ángulo derecho a tinta: «6R». Tormo no lo da de Rafael (TORMO, Ob. cit. Madrid, 1932, página 40).

N.º 18. San Juan Bautista. 310×210 mm. A pluma con tinta negra, sobre papel teñido amarillento, con toques de azul y rojo en algunas partes. El papel se encuentra cuadrulado, parece obra dispuesta para ser grabada por la dureza del modelado.

N.º 19. Santo repartiendo limosnas entre los pobres. 213×310 mm. A pluma y aguada marrón, sobre papel tostado. En el papel sobre el que está pegado: «n.º 128», y al dorso «n.º 26», a tinta.

Escuela flamenca

ROLAND MOIS

Flamenco al igual que su compañero Pablo Ezcherpers, vinieron a España traídos por el Duque de Villahermosa, cuando acompañó a Felipe II para los funerales de Carlos V. El duque no sólo era importante en la corte de Felipe II, sino que era gran aficionado al estudio de las antigüedades.

En 1571 contrató el retablo del Monasterio de la Oliva, hoy en el Convento de las Agustinas Recoletas de Tafalla, junto con Pablo Ezcherpers, por la cantidad de tres mil ducados, siendo el plazo de entrega en 1575, fecha que no se cumplió, ya que en 1579 moría Ezcherpers, sin que el retablo se hubiese terminado. De acuerdo con lo estipulado en el contrato, la tabla principal debía ser La Asunción de la Virgen.

N.º 20. Asunción de la Virgen. 510×350. mm. A pluma apenas visible por la aguada de color gris oscuro y el albayalde, con ligeros toques de óleo. Muy estropeado y restauradas las partes que faltan con óleo verdoso.



Roland Moys. «Asunción de la Virgen» (lienzo).
Agustinas Recoletas. Tafalla.

Se trata del dibujo preparatorio para el lienzo principal del altar mayor del Monasterio de la Oliva, hoy en las Agustinas Recoletas de Tafalla (JOSÉ RAMÓN CASTRO, *Cuadernos de arte Navarro*. Pamplona, 1944, pág. 110. ANGULO IÑIGUEZ, *Nuevas pinturas del renacimiento en Navarra*. Pamplona, 1947. «Príncipe de Viana», núm. XXVII.

Anónimos flamencos, siglo XVI

N.º 21. Crucifixión. 160×193 mm. Pluma y aguada con tinta parda. Roto en el ángulo inferior izquierdo.

N.º 22. San Andrés. 200×133 mm. Preparado a lápiz luego sanguina, sobre papel granuloso que se encuentra cuadrículado para pasarlo al lienzo. Sello de la R. A. de Bellas Artes de San Carlos. El dibujo mantiene relación con grabados flamencos.

N.º 23. San Pablo. 190×100 mm. A sanguina, sobre papel verjurado blanco. El papel está cuadrículado para pasarlo al lienzo. Sello de la R. A. de Bellas Artes de San Carlos. Porta una atribución a «Francisco Ribalta».

N.º 24. Cristo. 210×143 mm. A sanguina, lápiz negro y tiza, sobre papel verjurado blanco. Al dorso bocetos a lápiz.

N.º 25. Personajes vestidos a la moda flamenca. 193×213 mm. A pluma con aguada sepia sobre papel verjurado blanco. Al dorso, bocetos a lápiz.



Roland Moys. «Asunción de la Virgen» (dibujo).

Escuela española, siglo XVI

PEDRO MACHUCA

Toledano de nacimiento, marchó a Italia antes de que pudiese sentirse influido por el estilo de su propio país.

Su estilo denota un conocimiento de la obra de Correggio, cuya técnica de esfumado parece que dejó profunda huella en él. En cuanto a su colorido

de tonos claroscuro, se encuentra más relacionado con la pintura senesa, mientras que el único recuerdo de Rafael habría que verlo en el elemento infantil de sus cuadros. Como hombre que vive inmerso en el espíritu del renacimiento, desarrolla una actividad polifacética. A su regreso a España, construyó en la Alhambra granadina el Palacio de Carlos V, en esta obra arquitectónica se desprende por completo de la tradición plateresca tan desarrollada en nuestro país, y realiza una obra plenamente impregnada de sabor renacentista, caracterizándose por su pureza de formas, dentro de una sobriedad bramantesca, de manifiesto en la pureza de sus líneas. Como dibujante también pone de manifiesto la esfumatura vista en su pintura, gracias al empleo de una aguada muy tenue.

N.º 26. Descendimiento. 280×203 mm. A pluma y aguada parda, sobre papel granuloso teñido marrón. Andreina Griseri («Paragone», *Nuove schede di manierismo iberico*, núm. 113, año 1959, pág. 35, lám. núm. 3) recoge el dibujo como obra de Machuca, mientras que Ferdinando Bologna en (*Roviale spagnuolo e la pittura napoletana del cinquecento*. Nápoles, 1958, pág. 50, fig. 59) lo atribuye a Pedro de Rubiales.

Escuela valenciana, siglo XVI

JUAN DE JUANES (1523-1579)

Dentro de la pintura renacentista española, se alza como un gran pintor de temas religiosos. Hay que señalar su importancia como creador de prototipos iconográficos: La Última Cena, El Salvador y el Ecce Homo, temas que fueron ampliamente difundidos por la devoción popular.

En sus dibujos se mueve dentro de la tradición italiana del siglo XV, dibujo como «modellino», para los que se sirve de la pluma y el albayalde, para acentuar los efectos de claroscuro, sobre un papel preparado, como en el manierismo italiano.

N.º 27. Los Mártires. 400×280 mm. A pluma y aguada gris oscura con albayalde, sobre papel teñido marrón.

Se trata del dibujo preparatorio para el lienzo de la credencia del lado del evangelio de la iglesia de San Nicolás (IGUAL UBEDA, *Juan de Juanes*. Barcelona, 1943, pág. 21. TORMO, ob. cit., 1932, pág. 35).

N.º 28. San Vicente Ferrer. 370×220 mm. A pluma y aguada marrón, sobre papel granuloso. Bib.: TORMO, 1932, pág. 35.

Sin ser el dibujo preparatorio mantiene una estrecha dependencia con el cuadro que con el mismo tema guarda el Museo del Patriarca (CAMÓN AZNAR, J., «Summa Artis», vol. XXIV, pág. 98, fig. 83).

Anónimos valencianos, siglo XVI

N.º 29. San Pablo. 273×133 mm. A pluma con toques de aguada rojiza, sobre papel granuloso. Al dorso «núm. 25».

N.º 30. San Felipe. 290×110 mm. A pluma, aguada rojiza sobre lápiz rojo, en papel granuloso. A lápiz «núm. 170-73».

N.º 31. Santiago con traje de peregrino. 230×140 mm. A lápiz rojo remarcado con tinta sepia y aguada rojiza, sobre papel granuloso. Pegado sobre cartón y al dorso, a pluma «número de inventario 42».

En los tres dibujos anteriores se deja ver la presencia de un mismo artista, cuyo estilo se aparta de la tradición de Juanes, anticipando un cierto gusto por el tenebrismo, de manifiesto en el uso de la aguada, que tan amplia difusión adquirirá posteriormente en la escuela valenciana del XVII. Los dibujos demuestran dependencia con pinturas trentinas andaluzas, con Luis de Vargas, sin tampoco mantenerse alejadas del círculo escorialense. Tal vez sería posible pensar en un Juan de Zariñena, figura que representa la transición entre el XVI-XVII. Los dibujos mantienen una cierta dependencia con sus cuadros del Museo. Su relación con el mundo escorialense no es de extrañar en un artista protegido del Patriarca Ribera, tan entusiasmado por la obra de Felipe II y que intentó realizar a pequeña escala un Escorial, en su Colegio del Corpus Christi.

N.º 32. Ovalo: Virgen, Cristo muerto y Santos, con querubines sosteniéndolo. 120×200 mm. A pluma y aguada sobre papel verjurado.

N.º 33. Ovalo: Virgen, Niño y San Juanito, sostenido por querubines. 150×200 mm. Tinta sepia a pluma y aguada muy intensa en algunos puntos.

N.º 34. Ascensión. 250×240 mm. A pluma y aguada sepia. El dibujo aparece agujereado para pasarlo al soporte, posiblemente se trate de una pequeña tabla para la predela de un retablo.

N.º 35. Negación de San Pedro. 220×310 mm. A pluma marrón y aguada, sobre papel blanco. Pegado sobre cartón. Al dorso del dibujo «núm. 16 y núm. de inventario 17».

Escuela española, siglo XVII

FRANCISCO RIBALTA (1555-1628)

Su estilo, que creará escuela en Valencia, tiene como origen El Escorial, en donde se pudo relacionar con el genovés Luca Cambiaso, que será el punto de partida de su estilo como dibujante. El

valenciano no conseguirá la misma capacidad de abstracción, siendo su estilo nervioso e impreciso. Su punto de partida, al igual que el de Pacheco, será El Escorial y los flamencos. Se sabe que Ribalta se interesó por los grabados de Durero.

N.º 36. San Bruno. 320×200 mm. A pluma y aguada sepia, sobre papel verjurado blanco, preparado primero a lápiz. En el ángulo superior porta una atribución a Ribalta, a lápiz.

Bib.: GRADMANN, E., *Dessins de maîtres espagnols*. Basilea, 1939 (Ed. alemana, 1939), pág. XII, núm. 6. GÓMEZ SICRE, J., *Les dessins espagnols du XV-XIX*. París, 1950 (Ed. inglesa, New York, 1949), lám. número 26. MAYER, A. L., *Dibujos de maestros españoles*. Leipzig, 1920, lám. núm. 23. FITZ DARBY, D., *Francisco Ribalta and his school*. Cambridge, 1938, página 277, figura 45. SÁNCHEZ CANTÓN, *Dibujos españoles*. Madrid, 1930, t. II, lám. 162.

N.º 37. Institución de la Eucaristía. 180×123 mm. Pluma y aguada, sobre papel verjurado blanco. En el ángulo inferior izquierdo aparece tasado: «4rs».

Se trataría de una obra realizada en Valencia por el detalle del Cáliz. En relación con este dibujo existe otro en la Colección Jovellanos (*Cat. Colección Jovellanos*, PÉREZ SÁNCHEZ, pág. 111). Se desconoce el lienzo definitivo. PONZ (carta IV, núm. 1, página 125) cita en la iglesia de las monjas de Jerusalén, un cuadro del Salvador con el Cáliz y la Hostia en la mano, como obra buena de Ribalta, en la que se manifiesta la influencia de Juanes.

N.º 38. Preparativos para la Crucifixión. 243×343 mm. A pluma y aguada sepia. Escrito a pluma: «Francisco Ribalta», en graña antigua, pudiera ser autógrafa. A pluma en el ángulo superior izquierdo «núm. 101». Sello de la R. A. de Bellas Artes de San Carlos.

Sin identificarlo con obra conocida sobre el mismo tema, es evidente su dependencia con ellas. Aunque no en su totalidad, la composición presenta semejanzas con el lienzo del mismo tema de la iglesia parroquial de Torrente, atribuido a Juan Ribalta.

N.º 39. San Vicente Ferrer. 273×213 mm. A pluma, sobre papel cuadriculado para pasarlo al lienzo. Sello de la R. A. de Bellas Artes de San Carlos.

Se corresponde con el cuadro existente en el Museo, procedente de la serie de retratos del Monasterio de la Murta (GARÍN ORTIZ DE TARANCO, FELIPE M., *Catálogo-Guía del Museo provincial de Bellas Artes de San Carlos*. Valencia, 1955, pág. 21, número cat. 86). Existen varios cuadros similares (*Cat. Exposición Vicentina*, pág. 189). En el Museo

del Prado hay un dibujo similar. Legado Fernández Durán 2.473 (PÉREZ SÁNCHEZ, *Catálogo de Dibujos del Museo del Prado*. Madrid, 1972, pág. 118).

Obras atribuidas

N.º 40. Muerte de San Pascual Bailón. 100×150 mm. Pluma y aguada sepia, sobre papel marrón claro, teñido por la aguada, enmarcado por franjas de tinta negra.

No se puede mantener la atribución a Ribalta. Orellana en la biografía de Mosén Domingo Saura cita obras de él en el Convento de Villarreal, en especial un cuadro con la Muerte de San Pascual Bailón, señalando que el dibujo lo poseía el coleccionista valenciano José Espinós.

N.º 41. Profeta. 130×530 mm. A pluma de trazo grueso, sobre papel verjurado blanco. Al dorso está escrito: «Ribalta», a pluma.

N.º 42. Desnudo masculino. 200×100 mm. A pluma, sombreado mediante rayas paralelas, sobre papel blanco verjurado, insistiendo en la musculatura. Atribuido a Ribalta en la inscripción que porta, atribución que no se puede mantener.

PEDRO ORRENTE (1580-1645)

Dentro de la tradición naturalista, se mueve bajo la influencia bassanesca, puesta de manifiesto en el empleo de los mismos modelos, al igual que en el desarrollo de temas similares. La influencia de Ribalta le hace apartarse del colorido bassanesco, utilizando una gama más de acorde con la empleada por la escuela valenciana.

Su estilo como dibujante servirá de fundamento a Espinosa y a March.

N.º 43. Hombre sentado. 200×138 mm. A sanguina sobre papel blanco verjurado. En graña del siglo XVIII, atribuido «Orrente», en la parte superior. En la inferior, también a pluma, «Ribera». Sello de la R. A. de Bellas Artes de San Carlos.

Bib.: MAYER, Ob. cit., t. I, pág. 6, lám. núm. 34, lo da como posible estudio para una Cena en Emaus. GÓMEZ SICRE, Ob. cit., lám. 29. TRAMOYERES, «A. A. V.», año 1916, pág. 87, lám. 148.

N.º 44. Hombre transportando cántaros. 190×143 mm. Sanguina sobre papel verjurado. En letra del siglo XVIII: «Pedro Orrente», a pluma. Sello de la R. A. de Bellas Artes de San Carlos. A pluma, «núm. 89».

Bib.: MAYER, Ob. cit., lám. 33, pág. 6, lo da como estudio preparatorio para un cuadro del Agua en

la Peña. TRAMOYERES, «A. A. V.», año 1916, página 56, lámina 147.

En realidad se trata de un dibujo preparatorio para el cuadro de Las Bodas de Caná, en la iglesia de La Guardia de Toledo (MORA, J. A., *Noticias de obras de arte en la iglesia de La Guardia*. «Archivo Español de Arte», año 1963, págs. 65 a 71, lámina II).

N.º 45. Hombre con cuchillo en las manos. 190 × 130 mm. Sanguina sobre papel verjurado blanco. En letra del siglo XVIII: «Pedro Orrente». A tinta «núm. 706». Sello de la R. A. de Bellas Artes de San Carlos.

Posiblemente se trate de un dibujo preparatorio para un Regreso del Hijo Pródigo, a imitación de los Bassano.

N.º 46. Mujer con recipiente en las manos. 120 × 180 mm. Sanguina sobre papel verjurado blanco. A pluma en letra del siglo XVIII: «Pedro Orrente». Sello de la R. A. de Bellas Artes de San Carlos.

Nuevamente se manifiesta la deuda con los Bassano, en cuanto a la utilización de los mismos modelos.

Obras atribuidas

N.º 47. Duda de Santo Tomás. 320 × 233 mm. A pluma y aguada sobre papel verjurado. Sello de la R. A. de Bellas Artes de San Carlos. En el ángulo inferior izquierdo: «L. Jordano», a pluma.

N.º 48. San Jerónimo penitente. 273 × 180 mm. A lápiz negro grueso, sobre papel blanco verjurado.

Se trata de una copia del cuadro de Tiziano en El Escorial, enviado por el pintor a Felipe II.

N.º 49. San Ignacio y sus compañeros. 373 × 243 mm. A lápiz negro grueso.

N.º 50. Escena callejera. 180 × 300 mm. A tinta dada a pincel, remarcado con toques de pluma, sobre papel blanco verjurado.

La atribución a Orrente no se puede mantener, se trata de una obra moderna.

Asunto Bíblico (reproducido «A. A. V.» 1916, lámina 149, página 89). A pluma y aguada. No existe en la actualidad en el Museo.

JERÓNIMO JACINTO DE ESPINOSA (1600-1667)

Afincado en Valencia en un momento de gran producción artística, mantiene una cierta dependencia estilística con otros artistas, como Orrente y Ribalta. La aportación de este último contribuirá en parte a acrecentar los efectos naturalistas, así como

el tratamiento luminoso, mientras que la influencia de Orrente le hace acercarse a temas de carácter bassanesco, como lo demuestran sus Adoraciones de pastores. Para los dibujos parciales utiliza el lápiz negro grasiento, mientras que para las composiciones prefiere la pluma y el pincel, y en algunos casos el óleo.

N.º 51. Joven sentado, encima estudio de telas del brazo izquierdo y derecho. 290 × 183 mm. A lápiz negro grueso y sombreado a rayas paralelas, sobre papel verjurado blanco. En el ángulo superior derecho, a pluma, «núm. 68», por detrás «núm. 180-61».

Bib.: «A. A. V.», 1915, pág. 127, fig. 90.

N.º 52. Personaje en cuclillas ante un recipiente lleno. 273 × 190 mm. A lápiz negro sobre papel verjurado. A pluma «núm. 44». Presenta bastantes manchas y el papel está muy estropeado.

N.º 53. Joven arrodillado con una bolsa en las manos. 283 × 193 mm. A lápiz negro, sobre papel verjurado blanco.

N.º 54. Joven en cuclillas con una mano en el suelo. 280 × 193 mm. A lápiz sobre papel verjurado blanco. A pluma «núm. 62».

N.º 55. Estudio parcial de telas. 290 × 200 mm. Tres estudios empalmados. En el ángulo superior derecho estudio de telas recortado y pegado encima, presenta manchas. Todo ello sobre papel verjurado blanco, pegado a su vez sobre cartulina. Restos de escritura en la parte posterior, que se manifiestan al derecho.

N.º 56. Estudio de telas. 283 × 193 mm. A lápiz negro grueso, sobre papel verjurado, presenta manchas. A pluma «núm. 33».

Tal vez sea estudio para un evangelista, pero en realidad parece que sólo interese el tratamiento de las telas, con una total despreocupación por lo demás, como lo demuestra la inexistencia de rostro.

N.º 57. Estudio de telas. 280 × 190 mm. A lápiz negro grueso, sobre papel verjurado, presenta muchas manchas. A pluma «núm. 34».

N.º 58. Fraile arrodillado. 433 × 300 mm. A lápiz negro grueso, sobre papel granuloso blanco.

N.º 59. Estudio parcial de telas para un fraile sentado. 283 × 193 mm. A lápiz negro, sobre papel verjurado blanco. A pluma «núm. 47».

N.º 60. Estudio parcial de telas con figura de cuerpo entero. 283 × 180 mm. A lápiz negro grueso, sobre papel verjurado blanco. A pluma «número 18».

- N.º 61. Cristo arrodillado. 273×193 mm. Lápiz negro grueso, sobre verjurado blanco. Tal vez sea para una Oración en el Huerto.
- N.º 62. Cristo arrodillado con los brazos suplicantes. 283×193 mm. A lápiz negro grueso, sobre verjurado blanco. A pluma «núm. 63». Presenta manchas.
- N.º 63. Cristo en actitud de bendecir. 170×150 mm. A lápiz negro grueso, sobre verjurado blanco. Al dorso «núm. 69».
- N.º 64. Inmaculada. 290 × 180 mm. Lápiz negro, sobre verjurado blanco.
- N.º 65. Ascensión. 433 × 290 mm. Lápiz negro y toques de tiza, sobre papel verjurado terroso. Manchas de haber estado mojado.
- N.º 66. Virgen Dolorosa. 270×150 mm. Lápiz negro grueso, sobre papel verjurado terroso.
- N.º 67. Asunción y Coronación de la Virgen. 273×200 mm. A lápiz sobre papel blanco verjurado. A pluma «núm. 65».
- N.º 68. Personaje barbado, recogiendo los ropajes, estudio para un apóstol: San Bartolomé. 280×190 mm. A lápiz grueso sobre verjurado blanco. A pluma «núm. 36».
- N.º 69. Apóstol San Andrés. 290×190 mm. A lápiz negro grueso, insistiendo en los ropajes, sobre verjurado blanco. A pluma «núm. 36».
- N.º 70. San Luis. 290×193 mm. A lápiz negro, sobre papel granuloso. Marca de agua similar a un racimo de uvas. Al dorso boceto del Santo con dos figuras más. A pluma «número 70».
- Se trata del dibujo preparatorio para el cuadro del Museo, que representa a San Luis, obispo de Tolosa, apareciéndose a su hermano Roberto de Anjou. El dibujo sólo es preparatorio para la figura del Santo obispo.
- N.º 71. Fraile dominico sentado. 360×253 mm. A lápiz negro, recortado y pegado encima de otro papel, enmarcado por franjas rojas y negras, sobre papel granuloso blanco.
- N.º 72. Personaje con las manos juntas, cabeza cortada. 270×160 mm. A lápiz negro grueso, sobre papel verjurado blanco.
- N.º 73. Dibujo de fraile y Crucifixión. 290×193 mm. A lápiz negro, sobre verjurado blanco. El dibujo de la Crucifixión no se encuentra realizado en el mismo papel, sino que ha sido pegado encima. A pluma «núm. 68». Al dorso hay escritura que se manifiesta al derecho, porque la tinta ha trepado.
- N.º 74. Figura religiosa. 290×190 mm. Dibujo muy perdido, apenas si se percibe su tema. A lápiz, muy perdido, sobre papel granuloso. Al dorso «núm. 70».
- N.º 75. Fraile dominico de rodillas. 270×163 mm. A lápiz negro grueso, sobre papel verjurado blanco. Interesa más destacar el estudio de ropajes que el rostro. Presenta relación en la disposición de las figuras con el Hallazgo de la Virgen del Puig del Museo.
- N.º 76. Fraile dominico en oración. 430×300 mm. A lápiz, sobre papel verjurado blanco. La cabeza y las manos apenas trazadas, interesan las telas. A pluma una cruz latina patada.
- N.º 77. Personaje con las manos juntas en gesto de adoración. 210×163 mm. A lápiz sobre papel amarillento verjurado. Muy poco visible, marca de agua, hombre a caballo.
- N.º 78. Personaje con un corazón en llamas en las manos: San Vicente? 253×303 mm. A lápiz sobre papel granuloso fuerte. Al dorso estudio de telas a lápiz y toques de tiza, aparece esgrafiado para pasarlo con posterioridad al soporte.
- N.º 79. Personaje de tres cuartos, con actitud elegante en las manos. 283×303 mm. A lápiz sobre papel verjurado blanco. A pluma «número 40».
- N.º 80. Personaje de espaldas recogiendo las barbas. 370×230 mm. A lápiz sobre papel verjurado de color tostado, toques de tiza. Al dorso boceto que representa a personas alrededor de un muerto.
- N.º 81. Asunción de la Virgen. 373×270 mm. Preparado a lápiz, luego tinta sepia con pincel, albayalde y toques de óleo, sobre papel teñido rosáceo. A lápiz en la parte inferior y en graña moderna: «Espinosa».
- Bib.:* TRAMOYERES, «A. A. V.», 1915, página 135, fig. 94.
- N.º 82. San Bernardo. 333×240 mm. Tinta con pincel, aguada y albayalde, sobre papel preparado amarillento. Falta el ángulo inferior derecho.
- N.º 83. Asunción de la Virgen y Coronación. 400×273 mm. Pluma y aguada con albayalde, sobre papel teñido amarillento.
- N.º 84. Santo Tomás de Villanueva dando limosnas a los pobres. 290×410 mm. Tinta rojiza y

albayaide, sobre papel teñido marrón claro. Presenta manchas de tinta a la izquierda.

N.º 85. Santo Tomás de Villanueva dando limosnas a los pobres. 233×273 mm. Preparado a lápiz, tinta rojiza a pincel y aguada del mismo tono, con toques de albayaide.

Es un dibujo igual al anterior, aunque el primero de proporciones más grandes, gracias a lo cual se amplía la escena, pudiéndose ver en éste al Santo repartiendo limosnas por las calles valencianas. También gana la decoración interior. En el Museo del Prado existe otro similar, atribuido a Caxés, Espinosa, Pontons y Orrente. La existencia de tres dibujos similares hace posible pensar en un grabado sobre el mismo tema.

N.º 86. Mujer arrodillada. 280×180 mm. A lápiz sobre papel verjurado blanco. El papel se encuentra recortado. A pluma «núm. 12». Interesa destacar principalmente el estudio de ropajes. *Bib.*: TRAMOYERES, «A. A. V.», 1915, página 129, fig. 91.

Estudio del natural. 200×280 mm. A lápiz. A pluma «núm. 60». *Bib.*: «A. A. V.», 1915, pág. 131, figura 92. MAYER, Ob. cit., lám. 37, pág. 6, t. I, lo da como apunte para una Resurrección. Tinta colorada. 20'5×15'9 mm.

Cristo con la cruz acuestas. 19×27 mm. Estudio a lápiz para el cuadro de Jesús apareciéndose a San Ignacio de Loyola. «A. A. V.», 1915, pág. 133, fig. 93. GÓMEZ SICRE, Ob. cit., lám. 50. Orellana recoge un dibujo preparatorio con el mismo tema en poder de José Espinós. PÉREZ SÁNCHEZ, *J. J. de Espinosa*, página 66, no lo da seguro como preparatorio para esta composición.

La referencia de dichos dibujos está tomada de datos aportados por Tramoyeres en «A. A. V.», ya que desconozco el paradero actual de los mismos.

ANDRÉS Y URBANO MARZO

Pocas son las noticias que nos han llegado de estos artistas. Orellana los cita como valencianos, discípulos de Ribalta, manifestando por algunos dibujos conservados una mayor dependencia estilística con Espinosa. De Andrés se puede dar alguna documentación, pues su nombre figura en la estampa que va al frente del Libro de Fiestas celebradas en Valencia, en favor de la Inmaculada Concepción, en el año 1663.

N.º 87. Declaración de la Inmaculada Concepción, por decreto de Alejandro VII, a instancias de Felipe IV, por mediación de Luis Crespi de Borja. 350×243 mm. A pluma y aguada sepiá sobre papel verjurado blanco.

El dibujo presenta mucha similitud con la obra grabada del *Libro de Valda*, en el que consta que A. Marzo dio el dibujo, como se refleja al pie de la lámina. Se notan bastantes diferencias para ser el modelo definitivo del que se sirvió el grabador, pero en líneas generales la composición se mueve dentro del mismo esquema, mostrándose más cercano a la obra definitiva, que el que se conserva en el Museo del Prado (SÁNCHEZ CANTÓN, Ob. cit., lám. 257).

ESTEBAN MARCH (1600-1681)

Natural de Valencia, discípulo de Orrente. Al igual que su maestro, prefiere las composiciones en las que aparecen muchos personajes, en las que se manifiesta su gusto por los elementos narrativos, sobre todo batallas bíblicas, dentro de la tradición italiana.

Sus dibujos, principalmente de batallas y retratos, se caracterizan por el nerviosismo de su trazo, conseguido mediante rápidos toques de la pluma, siendo ésta de trazo muy grueso, lo que contribuye a aumentar el efecto pictórico.

N.º 88. David y Goliath. 173×190 mm. A pluma y aguada sobre papel verjurado blanco. A pluma, en grafía antigua: «estevan Marc». Sello de la R. A. de Bellas Artes de San Carlos.

N.º 89. Hércules luchando con el león. 110×190 mm. A tinta sobre papel verjurado. Encima bocetos a pluma. Cortado el papel en el ángulo inferior izquierdo.

N.º 90. Buen Samaritano. 110×203 mm. A pluma sobre papel verjurado blanco. En el ángulo superior derecho, a pluma, «núm. 20 r».

N.º 91. Hércules luchando con el león. 100×193 mm. A pluma sobre verjurado blanco. Cortado en el ángulo superior derecho. Sello de la R. A. de Bellas Artes de San Carlos.

N.º 92. Mujer con niño y personajes sentados. 900×153 mm. A pluma sobre papel blanco verjurado muy perdido, recortado y pegado encima de otro. Fechado «1659».

N.º 93. Escena de género. 170×200 mm. A pluma de trazo grueso, sobre papel verjurado blanco. En el ángulo superior derecho, en grafía antigua: «Capricho destevan».

N.º 94. Escena de batalla con dos personajes en primer término. 200×283 mm. A pluma y aguada sobre papel verjurado blanco. En el ángulo superior izquierdo escrito a lápiz «Velázquez».

N.º 95. Autorretrato. 260×200 mm. A pluma sobre papel amarillento. Al pie, a pluma: «Estevan March y de Atar, pintor». TORMO, Ob. cit., 1932, pág. 66, recoge este dibujo en el Museo, entonces todavía asentado en el Convento del Carmen. Tal vez se trate del autorretrato al que se refiere Orellana, que vio en poder del coleccionista valenciano José Espinós.

N.º 96. Caballo en posición de corbeta. 310×210 mm. Sanguina, sobre papel verjurado blanco. Pegado sobre cartón, al dorso a tinta, «número de inventario 2».

N.º 97. El Dux Francisco delante de la Virgen con San Bernardino, María Magdalena, San Alvisé y San Marcos. 410×560 mm. Preparado a lápiz y después aguada con pincel, tinta sepia sobre papel blanco. En la parte inferior, escrito a pluma: «Esteban March lo iso en Madrid en el primero de Junio de este año de mil seiscientos cincuenta y uno en casa de su amigo y maestro Fco. Aguirre». TORMO (*Levante*. «Guías-Calpe». Madrid, 1923, pág. 43). «Esteban March, firmado en Madrid en 1651». TORMO (*Valencia-Los Museos*. Madrid, 1932, pág. 66). «Gran composición de Tiziano, 1651, firmado por Francisco Aguirre», evidentemente esta última atribución del dibujo se trata de un error, ya que el propio Tormo lo había mencionado como obra de March, ateniéndose a la inscripción que porta el propio dibujo.

El dibujo en realidad es una copia del grabado en madera, que reproduce la obra de Tiziano perdida en un incendio, obra que realizó para el Palacio Ducal de Venecia, en 1531. Se trata de un techo votivo encargado por el Dux Andrea Gritti. El Dux arrodillado es presentado por San Marcos a la Virgen con el Niño, mientras que a su izquierda aparecen San Bernardino de Siena y San Alvisé. En lo que difiere la crítica es en la identificación del personaje que porta la palma; para unos, Santa Marina y para otros María Magdalena. En los Uffizi, se conserva un dibujo preparatorio para la figura de San Bernardino, y en el reverso del mismo, dos estudios para el manto del Dux. *Bib.*: PALLUCHINI, R., *Tiziano*. Firenze, 1969, pág. 338, t. II, fig. 586. VALCANOVER, F., *Tiziano*. Rizzoli, número catálogo 151, página 107. Ed. Barcelona, 1971.

Si bien el dibujo no aporta nada nuevo al estilo de March, como documento adquiere un gran valor, al hablarnos, mediante la inscripción que porta, de la presencia de March en Madrid a mediados del



Esteban March. «David y Goliath».

siglo XVII, y su contacto con Francisco Aguirre, pintor madrileño que trabaja en el círculo toledano. ANGULO y PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura toledana: Primera mitad del siglo XVII*. C. S. I. C. Madrid, 1972, páginas 35 y ss.

PABLO PONTONS (1630-1691)

Considerado discípulo de Orrente, es un pintor de obra mal conocida. Las fuentes antiguas le atribuyen cuadros en el Convento de la Merced y en la Cartuja del Puig. En algunas de estas series colaboró con Espinosa, a quien recuerda su estilo en algunas obras. Orellana, recogiendo los comentarios de Hipólito Rovira, nos relata que sus pinturas eran muy admiradas en Roma. Al parecer, la Academia valenciana le citó como hombre de exquisito gusto en el dibujo. Finalmente continúa asegurando que muchas pinturas de su mano se encuentran entre los coleccionistas valencianos, como José Camarón.

N.º 98. San Juan evangelista en el martirio de la tina de aceite. 290×113 mm. A lápiz negro raso, sobre papel granuloso de color tostado. Al dorso, a lápiz, «Pontons», «número 37-100», junto con anotaciones de cuentas; a tinta.

Se trata del dibujo preparatorio para el cuadro existente en el Museo sobre el mismo tema, que a su vez forma pareja con la Degollación de San Juan Bautista, ambos catalogados como obras de Orrente; en la actualidad, y a la vista del dibujo, han sido atribuidos a Pontons. ANGULO y PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura toledana: Primera mitad del XVII*. Madrid, 1972, pág. 338. TORMO, *Valencia-Los Museos*, pág. 66, menciona el dibujo en el Museo, entonces todavía asentado en el Convento del Carmen.

VICENTE SALVADOR Y GÓMEZ (1637-1680)

Por Orellana sabemos que había nacido en Valencia. Aficionado al dibujo y discípulo de Espinosa, al que recuerda en algunas obras.

En 1670 era director de la Academia establecida en el Convento de Santo Domingo y autor de una Cartilla de Pintura y Dibujo.

Se le atribuyen gran cantidad de obras, entre ellas el lienzo del altar mayor de la iglesia de San Martín, en donde se representaba al Santo en su iconografía tradicional, repartiendo su capa con el pobre. Su estilo sufrirá un cambio como consecuencia del regreso a Valencia de Vicente Giner, debido a ello desarrollará grandes perspectivas arquitectónicas que encuadran la escena.

N.º 99. San Martín repartiendo su capa con el pobre. 360×263 mm. A lápiz negro sobre papel verjurado blanco. Muy manchado y estropeado. Al dorso, «núm. 298».

Es posible se trate del dibujo preparatorio para el cuadro de la iglesia de San Martín, obra que le ha sido atribuida desde antiguo. (ORELLANA, pág. 268. PONZ, pág. 141, carta IV, núm. 22).

N.º 100. San Pedro liberado de la prisión. 280×143 mm. A pluma y aguada sepia y tinta del mismo tono. Manifiesta una cierta dependencia con el cuadro de la Colección Mayer de Méjico (ANGULO, «Ars Hispaniae», t. XV, pág. 326, lám. 348).



Juan Conchillos. «Cristo coronado de espinas».

JUAN CONCHILLOS (1641-1711)

Natural de Valencia, fue discípulo de Esteban March. Su obra pictórica se ha perdido en parte, pero desde antiguo se sabe que realizó abundantes obras para las órdenes religiosas de la región. En Madrid también realizó algunas cosas, ayudado por su amigo y paisano José García, asistiendo con asiduidad a las academias de la Corte. A su regreso a Valencia, dirigió una Academia de Dibujo.

Perdida su obra pictórica, se le conoce por la gran cantidad de dibujos conservados de su mano, en su mayor parte figuras de academia. A su muerte, ocurrida en 1711, sus dibujos pasaron a manos de su hijo Juan Antonio, que también fue pintor.

Academias

N.º 101. Hombre con la pierna levantada. 323×210 mm. Carboncillo y toques de tiza, sobre papel teñido verdoso. Fechado autógrafo: «En 6 de Marzo», con su monograma OI.

N.º 102. Hombre sentado con un palo en las manos. 310×343 mm. Carbón tiza, sobre papel

marrón. Fechado autógrafo: «En 13 de junio de 1692». Abajo «núm. 7». Pegado sobre otro papel con anotaciones en pluma y un dibujo de ángel con una corona, al dorso.

N.º 103. Estudio del natural. 430×293 mm. A carbón con ligeros toques de tiza, sobre papel granuloso fuerte, teñido de azul. Fechado autógrafo: «En 6 de Enero, 1694». Muy deteriorado en los ángulos. Restaurado por detrás con papel pegado.

N.º 104. Hombre dispuesto en escorzo. 410×290 mm. A carboncillo, sobre papel teñido grisáceo, de calidad verjurado, con algo de tiza. Fechado autógrafo: «En 1 de Enero de 1696». Por detrás, papeles pegados para restaurarlo.

N.º 105. Desnudo. 430×300 mm. Carbón con ligeros toques de tiza, sobre papel teñido azul

- verdoso. Fechado autógrafo: «En 28 de Enero 1695». Al dorso dibujos decorativos con roleos, anticipando cornucopias. Roto y pegado por detrás con papel.
- N.º 106. Estudio del natural. 420×300 mm. A carbón y tiza, sobre papel preparado verde, granuloso. Fechado autógrafo: «En 14 de Marzo de 1697».
- N.º 107. Estudio del natural. 433×290 mm. Carbón y tiza muy perdida, también ha desaparecido en parte el tinte del papel, de color azul. Fechado autógrafo: «En 9 de Febrero de 1703».
- N.º 108. Desnudo masculino. 413×280 mm. Carbón y tiza, sobre papel marrón, teñido de azul. Al dorso, apunte para una persona sentada.
- N.º 109. Estudio del natural. 400×280 mm. A carbón con toques de tiza, muy perdido, sobre papel teñido azul. Bastante estropeado. Restaurado al dorso con papeles pegados y una hoja del santoral.
- N.º 110. Estudio del natural. Hombre de frente. 425×275 mm. A carbón sobre papel verjurado. Presenta manchas en abundancia. *Bib.: Exposición de retratos y dibujos antiguos y modernos*. Barcelona, 1910, en donde se da como anónimo del XVIII. Ob. cit., pp. 133 y ss., lám. sin número.
- N.º 111. Estudio del natural. Hombre sentado de tres cuartos. 423×270 mm. A carbón sobre papel granuloso teñido de azul, muy perdido y restaurado al dorso con trozos de papel pegado.
- N.º 112. Calavera. 203×290 mm. A pluma sombreado en rayas paralelas, sobre papel granuloso. Firmado y fechado autógrafo: «Conchillos, con fecha de 1649». Escrito en un papel atravesado por una flecha: «FVTV-RVM PRESENS PRAETER». Al dorso, «número 13» y «número 146». Pegado sobre cartón, roto en el ángulo superior derecho. *Bib.: TORMO, Levante*, Guías-Calpe, página 146 y *Valencia-Los Museos*, pág. 66.
- N.º 113. Paisaje (Los Silos de Burjasot). 210×290 mm. A pluma y agua sepia, sobre papel granuloso, casi todo él teñido por la aguada. Presenta algunas anotaciones aclaratorias, a la izquierda a pluma: «San Roque», a la derecha: «Los Silos», a continuación: «Ox». Firmado y fechado autógrafo: «En 23 de Junio de 1699», con el monograma del autor, CI, en este caso entrelazadas. En la mitad izquierda presenta una restauración del papel coincidiendo con el tem-
- plo, encima del que está escrito: «San Roque».
- N.º 114. Paisaje 210×290 mm. Pluma y aguada sepia sobre papel granuloso blanco. Firmado y fechado autógrafo: «El año de N.ª S.ª de Gracia en el río Mixares, el 24 de Sep de 1646». Con el monograma CI, entrelazadas. Pegado a un cartón.
- N.º 115. Paisaje. 210×290 mm. Aguada y pluma, sobre papel blanco granuloso. Con inscripciones autógrafas que identifican lo representado: «Torre de Paterna, Puente de Quarte». Firmado: «En 15 de ocho de 1609», con su monograma CI, entrelazadas.
- N.º 116. Muerte de la Virgen. 290×430 mm. A pluma con tinta negra, aguada gris, albayalde, sobre papel preparado teñido azul. Pegado sobre cartón.
- N.º 117. Presentación del Niño en el templo. 360×253 mm. A pluma, aguada sepia y albayalde, sobre papel teñido azul. Fechado autógrafo: «En 27 de Mayo de 1695». Roto en la parte inferior derecha. La escena se desarrolla bajo una clara inspiración veneciana.
- N.º 118. Cabezas de ángeles niños. 220×340 mm. A carbón y tiza, sobre papel marrón granuloso, teñido de azul, pegado a otro papel preparado de azul.
- N.º 119. Cristo coronado de espinas. 423×293 mm. A carboncillo y tiza, sobre papel teñido azul. Fechado autógrafo: «En 3 de Marzo 1702».
- N.º 120. Inmaculada. 290×190 mm. A carbón con toques de tiza, sobre papel de color verdoso. Muy deteriorado, al dorso una gran mancha como de quemado.
- N.º 121. Asunción. 350×240 mm. A pluma con aguada gris. Los trazos de la pluma son muy precisos, más que en las composiciones anteriores. Al dorso «núm. 16-17». Se mueve dentro de lo aportado por los Carracci.
- N.º 122. Virgen en la Gloria, coronada por ángeles. 263×210 mm. A pluma y aguada sepia, en algunos puntos aparece el sombreado romboidal. Al dorso, a lápiz, «núm. 129».

El tema mantiene estrecha dependencia con la Virgen de Porta-Coeli de Ribalta. El tratamiento de la obra, sin ser de Cochillos, denota que su autor no desconoce su estilo.

GASPAR DE LA HUERTA (1645?-1714)

En Valencia es discípulo de Josualda Sanchis, pintora, viuda de Pedro Infant, ambos pintores de escasa importancia.

Se formó en el estudio del natural, así como en la obra de diversos artistas, manifestándose en su obra una gran complejidad de estilos. Palomino hablando de sus pinturas, nos dice que además de tener suficiente dibujo, eran de muy grato colorido. Se mencionan varias pinturas de su mano en iglesias valencianas, así como los techos del Palacio Ducal de Gandía.

N.º 123. San Pedro y San Pablo aprobando una orden religiosa. 400×290 mm. Sanguina, sobre papel verjurado blanco. Al pie, escrito a pluma: «Gaspar de la Huerta lo iso para el lienzo (continúa escrito, se inicia una palabra, parece Principal, pero el papel está roto, luego parece decir Sto. Tomás).

Anónimos españoles del siglo XVII

N.º 124. San Miguel luchando contra los ángeles rebeldes. 250×290 mm. Preparado a lápiz, luego pluma sepia y aguada grisácea. En el ángulo inferior, escrito a lápiz: «Claudio Coello», atribución que no puede mantenerse. Escrito al dorso, a pluma: «En cumplimiento del Decreto de su S. M. hemos pasado a ber unas orlas y diferentes adornos ordinariamente pintados en la caja y cazzo q. representan a la inglesa, y otras orlas y de otros mayores pintados en una berlina también a la inglesa y nos hemos combinado a que todo el balor que no conocemos se declare en cumplimiento del Decreto abonar noventa libras por dicha obra por el Decreto de su Majestad. Hemos visto las obras, unas orlas con unos diferentes adornos pintados ordinariamente y una berlina también con unas... y adornos mejor pintados y nos hemos combenido a que todo el valor de lo expresado».

N.º 125. Aprobación de una orden religiosa. 150×203 mm. Lápiz repasado a pluma con aguada gris, sobre papel blanco verjurado.

N.º 126. Los Padres de la Iglesia: San Jerónimo, San Ambrosio, San Agustín y San Gregorio. 210×300 mm. A pluma y aguada gris, sobre papel granuloso blanco. Porta una atribución a «Herrera». Al dorso, «número 229», a lápiz.

N.º 127. San Fernando. 295×210 mm. A lápiz sobre papel granuloso verjurado. Porta una atribución a «Murillo», a lápiz.

N.º 128. Personajes apoyados en cayados. 153×100 mm. Aguada con toques de pluma y aguada violácea, sobre papel granuloso de color marrón. Se manifiestan restos de escritura ilegible.

N.º 129. Angeles. 240×353 mm. A tinta y aguada gris. En el ángulo superior derecho hay un pequeño estudio de mano (630×123 mm.), realizado a pluma, resulta muy minucioso en el detalle.

N.º 130. Motivos decorativos. 170×110 mm. Realizados a pluma, sobre papel granuloso.

N.º 131. Santa Ana triples con San Joaquín y San José. 210×150 mm. Preparado a lápiz, luego pluma sobre papel amarillento.

N.º 132. Anuncio de la Inmaculada Concepción. 380×250 mm. A pluma con toques de aguada color sepia, sobre papel granuloso. Al dorso, a lápiz: «núm. 64 y 177».

N.º 133. Angeles niños llevando un bonete en las manos, posible estudio para un Santo Tomás de Villanueva. 280×430 mm. A lápiz sobre papel blanco granuloso.

N.º 134. Ovalo con dos ángeles adorando el Cáliz. 200×163 mm. A pluma y toques de agua violácea, sobre papel verjurado blanco.

N.º 135. Adoración de los pastores. 200×293 mm. A pluma sepia y aguada de color gris, sobre verjurado blanco. Al dorso, «núm. 157».

N.º 136. Arquitecturas fingidas. 230×320 mm. A pluma y aguada sobre papel granuloso fuerte. Al dorso, «núm. 122 y 85».

Representa una bóveda de casetones, con una balastrada en la que se apoyan las columnas que a su vez sostiene arcos escarzanos. En su parte central, ángeles sosteniendo un escudo, que se sustenta en una gran cartela con decoración de florones. Posiblemente pueda pensarse en un dibujo preparatorio para uno de los lunetos con arquitecturas fingidas de la iglesia de San Juan del Mercado, debido a la relación existente con algunos de ellos.

N.º 137. San Bruno. 210×213 mm. A carbón sobre papel verjurado blanco. Roto por la mitad, falto de la parte inferior, presenta manchas de agua.

Se trata del dibujo preparatorio para el cuadro que se conserva en el Museo Provincial de Bellas Artes de Castellón, que forma pareja con otro que representa a San Hugo de Lincoln, ambos procedentes de la Cartuja de Valdecristo ingresaron en el Museo el 9 de marzo de 1850, según consta en el catálogo (EDUARDO CODINA ARMENGOT, *Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de Castellón*, 1946, página 3, número 4).

ADELA ESPINÓS DÍAZ