

# Obras de arte, imágenes sagradas e imágenes de la memoria. Pinturas emblemáticas de la Congregación de San Felipe Neri de Valencia

Víctor Marco García  
Doctor en Historia del Arte

## RESUMEN

El presente artículo se centra en el estudio de tres pinturas valencianas del siglo XVII que en el pasado pertenecieron a la antigua Congregación de San Felipe Neri de Valencia. Estas obras fueron realizadas por pintores de primera fila como Juan Sariñena, Jerónimo Jacinto de Espinosa y José Orient, pero su principal interés trasciende al hecho meramente artístico. En el pasado todas ellas fueron imágenes sagradas, algunas incluso milagrosas, que gozaron de especial veneración y gran popularidad en la Valencia del seiscientos y que se encuentran estrechamente vinculadas no solo a la historia del Oratorio valenciano, sino también a la de la ciudad de Valencia y a la de algunos de sus varones más ilustres como los venerables Luis Crespí de Borja, Pedro Pantoja y Domingo Sarrió.

**Palabras clave:** Pintura / Iconos / Oratorio de San Felipe Neri / Siglo XVII / Valencia

## ABSTRACT

*This present article is focused on the study of three seventeenth-century Valencian paintings, that once belonged to the ancient Congregation of St. Philip Neri in Valencia. These works were made by first class painters like Juan Sariñena, Jerónimo Jacinto de Espinosa and Jose Orient, but his main interest transcends the merely artistic fact. In the past they were all sacred images, some even miraculous, which had special veneration and great popularity in Valencia in the sixth hundred-century and were closely linked not only to the history of the valencian Oratory, but also to the city of Valencia and to some of its most notable artistic characters, as the venerable Luis Crespí de Borja, Pedro Pantoja and Domingo Sarrió, who acted as proper mecenases.*

**Key words:** Painting / Icons / Oratory of Saint Philip Neri / 17th century / Valencia

Se conocen muy pocos datos sobre la decoración y los objetos de culto que formaron parte de la primitiva iglesia de la Congregación de San Felipe Neri de Valencia, un edificio cuya construcción se inició en el mes de diciembre del año 1648. Esta ausencia de noticias se justifica en parte en el hecho de que, sin llegar a tener cumplidos los cien años, la fábrica fue derribada para levantar un templo de nueva planta mucho más capaz, que se fue materializando entre los años 1725 y 1736, ya en pleno siglo XVIII.

Aunque no existen noticias precisas, es lógico suponer que muchos de los objetos artísticos y de culto que formaron parte de la primera edificación fueron respetados, quedando reubicados en la nueva construcción. Sin embargo, tras una serie de acontecimientos históricos acaecidos en el siglo XIX, como la invasión francesa o la desamortización de Mendizábal, la mayor parte de bienes muebles que atesoraba la antigua Congregación de Valencia acabó desapareciendo.

Algunos de ellos, como señaló Sanchis Sivera, se conservaron en la propia iglesia de la Congregación y acabaron mezclándose con una serie de obras que procedían de la antigua parroquia de Santo Tomás que, desde el año 1837, quedó instalada y abierta al culto religioso en ese mismo edificio.<sup>1</sup>

Distinta suerte corrió el antiguo Oratorio Parvo al ser utilizado como cuartel hasta el año 1854 y posteriormente ser demolido para la construcción de viviendas. Ya en el siglo XX, la Guerra Civil española mermó todavía más si cabe el patrimonio artístico de la Congregación de Valencia, desapareciendo para siempre la mayor parte de sus obras.

Afortunadamente, no todos los objetos artísticos se perdieron pues muchos de ellos han ido apareciendo con el paso del tiempo en otros edificios religiosos y museos de la ciudad de Valencia. De hecho, una pequeña parte de las obras que se encontraban en la Congregación ingresaron el Museo de Bellas Artes de Valencia tal y como hace constar un inventario manuscrito de bienes desamortizados redactado en el año 1847.<sup>2</sup>

Gracias a este texto se ha podido identificar un exiguo conjunto de obras realizadas por algunos de los grandes maestros de la pintura valenciana: el *Tríptico de la Crucifixión* de Joan de Joanes, un *Ecce Homo con Pilatos* de su discípulo Nicolás Borrás y una *Coronación de la Virgen* que las fuentes atribuyen a Francisco Ribalta y que ahora se tiene por obra del pintor Vicente Castelló.<sup>3</sup>

Como puede apreciarse, esto no es más que una ínfima representación de todo el patrimonio que debió de atesorar la Congregación en su casa de Valencia pero en el presente trabajo se verá incrementado con el estudio de tres de sus obras más emblemáticas.

La primera de estas obras “emblemáticas” que pretendo analizar en el presente artículo está íntimamente ligada a la Congregación por

<sup>1</sup> SANCHIS SIVERA, J. *La iglesia parroquial de Santo Tomás de Valencia. Monografía histórico descriptiva*, Valencia, 1913.

<sup>2</sup> *Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Valencia. Sección segunda. Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de pinturas establecido en el edificio del ex-convento del Carmen de esta Capital, con expresión de la clase de pinturas, asuntos que representan, autores, escuelas, tamaños, estado de conservación, procedencia y demás observaciones generales, manuscrito inédito realizado por los directores de pintura de la Academia de San Carlos: Vicente Castelló, Francisco Llácer y Miguel Pou*, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

<sup>3</sup> Remito a los últimos estudios que se han realizado sobre estas obras por su carácter de compendio. Véanse BENITO DOMÉNECH, F. “Tríptico de la crucifixión” en *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*, catálogo de exposición, Valencia, 2000, pp. 182-183; GÓMEZ FRECHINA, J. “Ecce-Homo con Pilatos” en *Nicolás Borrás Falcó (1530-1610): Un pintor valenciano del renacimiento*, catálogo de exposición, Valencia, 2010, pp. 94-95 y BENITO DOMÉNECH, F. “Coronación de la Virgen por la Trinidad” en *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*, catálogo de exposición, Madrid, 1987, pp. 200-201.



Fig. 1.- José Orient. *Retrato de don Luis Crespi de Borja*. Colección del Ayuntamiento de Valencia.

la identidad de su legatario: don Luis Crespi de Borja, uno de los fundadores del oratorio valenciano (fig. 1). Éste, junto a otros valencianos ilustres como Felipe Pesantes Boil, Luis Escrivá Zapata y Jerónimo Pertusa, fue quien logró obtener la licencia del rey Felipe IV, en el año

1645, para fundar en Valencia la que sería la primera casa de oratorianos en España.<sup>4</sup>

La localización de esta pintura se produjo hace diez años en un momento en que, bajo la dirección de don Fernando Benito, me encargaba de la revisión y puesta al día de una larga lista de obras que el Museo de Bellas Artes de Valencia tenía depositadas en el Monasterio de El Puig de Santa María. En uno de los pasillos de las antiguas celdas conventuales pude contemplar un lienzo que representaba la *Inmaculada Concepción* (fig. 2) del que, según el testimonio de su antiguo director, en el museo no se tenía noticia.<sup>5</sup>

Cabía la posibilidad de que pudiera tratarse de una pintura perteneciente a la comunidad mercedaria que hoy se encuentra instalada en el monasterio pero, como veremos en las líneas siguientes, una antigua inscripción en el lienzo hacía del todo inviable esta posibilidad. Otro dato que descartaba definitivamente su origen mercedario fue el haber podido documentar la obra en los antiguos inventarios y catálogos del museo, comprobando que aparecía por vez primera en el inventario manuscrito de 1847, que la recogía en su asiento n.º 359 como una *Inmaculada Concepción* de escuela italiana. Las medidas y el estilo de la obra coincidían con las indicadas en el documento, en el que también se hacía referencia al lugar del que procedía la pintura: la Congregación de San Felipe Neri de Valencia.<sup>6</sup>

Esta procedencia no ofrece ningún tipo de dudas pues la inscripción que se encuentra en la obra, a la que antes había hecho referencia, vuelve a señalar el lugar de origen de la pintura

- 4 Sobre la vida de don Luis Crespi de Borja remito a la consulta de las biografías elaboradas por DE LA RESURRECCIÓN, Fray Tomás. *Vida del venerable y apostólico prelado el ilustrísimo y excelentísimo señor don Luis Crespi de Borja, Obispo que fue de Oribuela y Plasencia, y embajador extraordinario por la majestad católica del rey Felipe IV, a la santidad de Alejandro VII para la declaración del culto de la concepción de María felizmente conseguida*, Lorenzo Cabrera, Valencia, 1676 y XIMENO, V. *Escritores del Reino de Valencia cronológicamente ordenados desde el año MCCXXXVIII, de la cristiana conquista de la misma ciudad hasta MDCCXLVIII*, Oficina de Joseph Estevan Dolz, Valencia, 1747, tomo II, pp. 30-37.
- 5 En fecha posterior pude comprobar que la obra fue incluida en el catálogo de representaciones de la Inmaculada en Valencia, realizado por Margarita Llorens y Miguel Ángel Català. Véase LLORENS HERRERO, M. y CATALÀ GORGUES, M. A. *La Inmaculada Concepción en la historia, la literatura y el arte del pueblo valenciano*, Valencia, 2007, pp. 301-304.
- 6 *Inmaculada Concepción*. Óleo sobre lienzo. 110 x 82 cm. Cuando la localicé en el Monasterio del Puig le di provisionalmente el número de inventario "Desconocido 10". Como demostraré en el presente trabajo, la catalogación de la obra en el inventario como "de escuela italiana" se explica por la formación de su autor en Italia.

antes de su ingreso en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Del mismo modo, también nos ofrece la identificación de su antiguo propietario: don Luis Crespi de Borja.

La inscripción reza lo siguiente:

“ESTA TENÍA EN SV QVARTO I DIO / A LA CONG[GREGACIÓN] SV V[ENERABLE] EX[CELENTÍSIMO] FUNDADOR / D[ON] LVIS CRESPI Libro de su vida/ Fol[io]122.”

La fuente literaria a la que hace referencia esta inscripción es el libro escrito por fray Tomás de la Resurrección, religioso trinitario, sobre la vida del venerable Luis Crespi de Borja. La obra fue publicada en la ciudad de Valencia, en el año 1676, en la imprenta de Lorenzo Cabrera.<sup>7</sup>

La *Inmaculada Concepción* que perteneció a Luis Crespi de Borja, y que hoy se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia, aparece descrita en la página 122, en el momento en el que fray Tomás nos describe una de las virtudes del biografiado: la pobreza y el desapego que sentía hacia las cosas temporales.

El texto la describe de la siguiente forma:

“Las alhajas de su cuarto eran la desnudez de sus paredes y el desabrigo de sus ventanas. No había en él otro adorno que el de sus libros, un escritorio viejo de muy poca estima para custodia de algunos papeles (...) las mayores riquezas de toda su casa se cifraban en un cuadro de la Virgen Santísima Concebida en gracia. Este era de muy buena mano, y como dice quien tenía bien visto y bien contado todo el adorno que en su cuarto tenía este Santo, y verdadero pobre de espíritu, no había una cosa buena en todo su



Fig. 2.- Juan Sariñena *Inmaculada Concepción de don Luis Crespi de Borja*. Museo de Bellas Artes de Valencia. Depositada en el Monasterio de Santa María del Puig.

aposento, sino esta imagen de la Concepción Purísima de María; y aun pareciéndole que era muy rico tesoro para quien siempre estaba codicioso, y sediento de ser pobre, y más pobre cada día; se privó de esta hermosa pintura y la dio a la iglesia del Oratorio, y hoy está colocada en el altar de San José del citado templo.”

Se trata de una fuente literaria muy reveladora que disipa cualquier tipo de dudas que pudiéramos tener sobre la procedencia de la pintura y el hecho de que su anterior propietario fuese don Luis Crespi de Borja. El texto

<sup>7</sup> DE LA RESURRECCIÓN, *op. cit.*, p. 122. Esta información también es recogida en la obra de MARCIANO, J. *Memorias históricas de la Congregación del Oratorio, en las cuales se da noticia de cada una de las fundaciones erigidas hasta aquí y de los varones más ilustres que han florecido en ellas*, traducida al castellano por Félix Cumplido, imprenta de Nicolás de Castro Palomino, Madrid, 1854, tomo V, libro I, cap. XXI, p. 132.

también destaca el valor material de la obra al referirse a ella como “rico tesoro” y su calidad artística.

En cuanto al tema representado, el hecho de que el único cuadro que tuviera en posesión el venerable fuese una representación de la *Inmaculada Concepción* tiene su lógica y se encuentra íntimamente relacionado con la religiosidad y la propia historia de la ciudad de Valencia ya que don Luis Crespí de Borja era un gran defensor de la Purísima Concepción de María como demostró en muchos de sus escritos, especialmente en el *Propugnaculum theologicum deffinitivitatis proximae sententiae piae negantis Beatissimam Virginem Mariam in primo suae Conceptionis instante originali labe fuisse infectam*, publicado en Valencia en el año de 1653.

Tampoco se debe pasar por alto el hecho de que el rey Felipe IV eligiera, en 1658, a don Luis Crespí de Borja para que marchara como legado a Roma con el fin de retomar las negociaciones de la Corona con el Papado sobre la obtención de la anhelada definición dogmática de la Inmaculada. La legación encabezada por Crespí obtuvo con prontitud buenos resultados y el 8 de diciembre de 1661, festividad de la Inmaculada Concepción, el Papa despachó el breve *Sollicitudo omnium Ecclesiarum*, declarando que la Virgen María había sido preservada de la mancha del pecado original en el primer instante de su concepción.

El decreto inmaculista de 1661 provocó un gran júbilo en toda España, especialmente en la ciudad de Valencia que celebró la noticia con grandes festejos. Según las crónicas, la noche del 15 de enero de 1662, el correo de Madrid trajo a Valencia la noticia de la publicación del documento pontificio junto algunos ejemplares del mismo. Al parecer, a la mañana siguiente,

una multitud de estudiantes difundió la noticia por toda la ciudad y en primer lugar acudieron a la Congregación de San Felipe Neri, tomando un retrato de Alejandro VII, otro de San Felipe y una pintura de la Inmaculada. Con posterioridad fueron al convento de San Francisco para pedir a sus religiosos que formaran parte de la celebración y éstos se unieron sacando una imagen de la Inmaculada Concepción que pasearon por toda la ciudad hasta el Palacio Real.<sup>8</sup>

El hecho de que los exaltados acudieran en primer lugar a la iglesia de la Congregación era, sin duda alguna, un homenaje que rendían a su paisano, don Luis Crespí de Borja, por ser uno de los fundadores de esta santa casa y la persona que, gracias a sus gestiones en Roma, había obtenido el preciado decreto. Quizá, y esto no deja de ser una mera suposición personal, la Inmaculada que los estudiantes sacaron de la iglesia de la Congregación fue la entregada por Crespí y ahora es objeto de estudio. Desconozco la fecha en que el venerable valenciano entregó su pintura a la comunidad, pero es seguro que debió de hacerlo en vida pues, en la biografía de Crespí, Tomás de la Resurrección indicó que se desprendió voluntariamente de ella, posiblemente, antes de abandonar Valencia. También sustenta esta suposición en el hecho de que los filipenses valencianos quisieron recordar el espléndido donativo y perpetuar la memoria de su fundador mediante la inscripción a la que nos hemos referido con anterioridad. Ésta inscripción no puede ser, de ningún modo, contemporánea a la ejecución de la pintura puesto que en ella se indica el número de página de la obra literaria, lo que implica necesariamente que fue añadida al lienzo en una fecha posterior a 1676, año en que se publicó la biografía del venerable.

8 AIERDI, J. *Noticies de València i son regne, de 1661 a 1664 i de 1667 a 1679* (a cargo de V. J. Escartí), Barcelona, 1999, pp. 201-202. Tomo la noticia de CALLADO ESTELA, E. “Tota Pulchra es amica mea et macula non est in te. San Pedro Pascual, la Inmaculada y Valencia”, en *Herencia pintada. Obras pictóricas restauradas de la Universitat de València*, catálogo de exposición, Valencia, 2002, p. 52.

Aclarado el origen de la pintura y una vez relevada su importancia en la historia de la religiosidad valenciana, me dispongo a poner de manifiesto una serie de aspectos interesantes sobre su iconografía y su estilo con el fin de establecer su autoría y situar su ejecución en una cronología aproximada.

La pintura nos muestra a la Inmaculada Concepción en su versión plástica de la *Tota Pulchra*, una imagen simbólica que aparece titulada con el versículo del Cantar de los Cantares (Cant. 4, 7) figurando en la filacteria del registro superior: *Tota Pulchra es amica mea et macula non est in te*; “Toda hermosa eres, amada mía, y no hay en ti mancha alguna”. En el lienzo podemos contemplar a la Virgen representada en el centro de la composición como una mujer joven y con las manos juntas en señal de oración, dirigiendo su mirada hacia la parte alta en la que se encuentra el Padre Eterno, quien la concibió antes del inicio de los tiempos preservándola del pecado original. Viste túnica rosada, no blanca como era habitual en la tradición valenciana, y sobre ésta porta el manto azul, llevando ambas prendas los bordes perfilados con una fina decoración de elementos geométricos en dorado. Como la Mujer del Apocalipsis aparece coronada por doce estrellas, que aluden a las Doce Tribus de Israel, y se encuentra rodeada por una mandorla mística luminosa, envuelta de sol, y con el creciente lunar a sus pies.

En el extremo inferior aparece Satán sometido representado con el aspecto de una serpiente. Bajo éste podemos contemplar la cartela *Ipsa conteret caput tuum*, (Gn. 3, 15) “Ella aplastará tu cabeza”; recordando que la Virgen, como madre de Cristo, fue copartícipe en la liberación del pecado en que Adán había incurrido y del que ella estuvo exenta ya que, como quiere mostrar esta pintura, fue concebida antes del principio de los tiempos.

Completa la representación de la *Tota Pulchra* un largo elenco de símbolos marianos con sus correspondientes filacterias que, extraídos en su mayoría del *Cantar de los Cantares* de Salomón, se distribuyen alrededor de la figura de la Inmaculada: Sol (Cant. 6, 9: *Electa ut sol*); Luna (Cant. 6, 10: *Pulchra ut luna*); Torre de David (Cant. 4, 15: *Turris David cum propugnaculis*); Escalera (Gn. 28, 10 y ss. *Scala coeli*); Puerta del cielo (Gn. 28, 17: *Porta coeli*); Torre de marfil (Cant. 7, 4: *Turris ebúrnea*); Puerta cerrada (Ez. 44, 1: *Porta clausa*); Rosa (Si. 24, 17-18: *Rosa mistica*); Lirio de los valles (Cant. 2, 1 y 2: *Lilium convallium*); Templo de Dios (Gn. 28, 10 y ss.: *Templum Dei*); Pozo (Cant. 4, 15: *Puteus aquarium viventium*); Fuente (Cant. 4, 12: *Fons signatus*); Cedro (Si. 24, 13: *Quasi cedrus*); Olivo (Si. 24, 19: *Quasi oliva*); Palmera (Si. 24, 14: *Quasi palma exaltata in Cades*); Ciprés (Si. 24, 13: *Quasi cipressus in Monte Syon*); Espejo (Sap. 7, 26: *Especulum sine macula*); Plátano (Cant. 24, 14: *Quasi platanus exaltata sum*); Ciudad de Dios (Sal. 86, 3: *Civitas Dei*); Estrella (Himno litúrgico: *Stella maris*); Vara de Jesé (Ez. 7, 10: *Virga Iesse floruit*); Huerto cerrado (Cant. 4, 12: *Hortus conclusus*) y Flores (Cant. 2, 12: *Flos campi*).

Por las características formales de la pintura, creo firmemente que la *Inmaculada Concepción* de Luis Crespi de Borja debió salir de los pinceles de Juan Sariñena (c. 1545-Valencia, 1619), a no ser que se trate una obra de un discípulo o colaborador suyo que lograra imitar su forma de pintar. Serían candidatos aquellos pintores que trabajaron junto a él en la decoración de la Casa de la Diputación o personalidades como Francisco Peralta, al que le unían lazos familiares pero del que no se conoce todavía ninguna obra que permita hacer una valoración de su estilo.<sup>9</sup>

En la pintura encontramos la mayor parte de los rasgos estilísticos que definen el arte de Sariñena. Entre ellos hay que citar su técnica de pincelada suelta de clara ascendencia veneciana

9 El pintor Francisco Peralta contrajo nupcias con Ana Petronila, primogénita de Juan Sariñena. Las escasas noticias que se conocen de este pintor las podemos encontrar en el importante trabajo documental realizado por LÓPEZ AZORÍN, M. J. *Documentos para la historia de la pintura valenciana en el siglo XVII*, Madrid, 2006, p. 75.

y también el típico recurso de emplear unas gamas de colores que van perdiendo intensidad por la potente luminosidad del fondo, en claro contraste con la nocturnidad de la escena. En este aspecto la obra se encuentra muy próxima a otras como: la *Aparición de la Virgen a San Bernardo* del Retablo de la Generalitat; la *Santa Marta* del Retablo de Almas de la parroquia de la Santa Cruz; y la *Virgen de la Esperanza con ángeles músicos* del Museo de Bellas Artes de Valencia. Su paleta cromática también guarda abundantes paralelismos la de un *Salvador Mundi* que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia.<sup>10</sup>

Para realizar su composición, Sariñena recurrió a un grabado de Rafael Sadeler I (fig. 3) que también representa a la Inmaculada Concepción.<sup>11</sup> Realizó una copia muy precisa en la que tan solo modificó unos pocos elementos como: la sustitución de la paloma del Espíritu Santo por la figura del Padre Eterno; la disposición de los cabellos de la virgen y los pliegues de sus vestiduras; y algunos cambios puntuales en la ubicación de algunos elementos de la simbología mariana.

Sariñena añade de su propia cosecha el tocado de la Inmaculada, realizado a base de finas veladuras y muy similar al de la *Virgen de la Sacra Conversazione con el hermano Francisco del Niño Jesús* del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia. Con esta obra, realizada en 1607, guarda una estrecha relación ya que, Sariñena, vuelve a recurrir a una serie de modelos de origen italiano. Del mismo modo, en la pintura también se puede apreciar otro de los rasgos que definen su estilo, como la particular forma de hacer las manos muy alargadas, extremadamente estiradas, que provocan un efecto desproporcionado y poco armónico.



Fig. 3.- Rafael Sadeler I. *Inmaculada Concepción*. Madrid, colección particular.

Estampa y pintura no debieron estar muy alejadas en su fecha de ejecución. El grabado de Sadeler fue realizado en 1605 lo que implica que la *Inmaculada Concepción* de Sariñena debió realizarse en el periodo comprendido entre ese año y 1619, fecha de su muerte. El hecho de que Luis Crespí de Borja hubiera encargado la realización de la obra a Sariñena y que fuera el mentor iconográfico resulta del todo imposible

<sup>10</sup> Véase BENITO DOMÉNECH, F. *Juan Sariñena (c 1545-1619) pintor de la Contrarreforma en Valencia*, catálogo de exposición, Valencia, 2006.

<sup>11</sup> Sobre la producción del grabador Raphael Sadeler I véase BENEZIT, E. *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Gründ, Paris, 1976, tomo IX. Un estudio completo del grabado en cuestión en HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700*, vol. XXI, p. 230 y vol. XXII, p. 195.

ya que nació el 2 de mayo de 1607. La fecha de nacimiento de Crespí hace que resulte del todo imposible el encargo pues, cuando falleció Sariñena, tenía tan solo trece años de edad.

Como hemos visto hasta ahora, las diferentes pinturas que conocemos de la Congregación de San Felipe Neri de Valencia son fruto de donaciones o legados realizados en el pasado ya que ninguna de las obras referidas fue encargada directamente por los oratorianos valencianos. Otro rasgo en común es el hecho de que, tras la Desamortización de Mendizábal, todas ellas fueron escogidas por los miembros de la Academia para que ingresaran en el recién creado Museo de Bellas Artes; un hecho que explica que todas sean obras “de autor”, realizadas por los grandes maestros del pasado como Joan de Joanes, Nicolás Borrás, Ribalta o Sariñena, primando su valor no como objetos de culto sino como objetos artísticos.<sup>12</sup>

En cambio, las obras que me dispongo a estudiar a continuación no fueron salvadas por la corporación académica y si han llegado a nuestra época en buen estado es gracias a que, una vez suprimida la Congregación, algún anónimo devoto quiso que se conservaran en la ciudad de Valencia por su importante valor histórico y religioso; aun a pesar de que hoy esta memoria se haya perdido y ya no sean imágenes dedicadas al culto.

Una de las obras a las que me estoy refiriendo es la *Virgen de la Luz* del pintor Jerónimo Jacinto de Espinosa (fig. 4) y, aunque soy consciente de que es obra sobradamente conocida, no he



Fig. 4.- Jerónimo Jacinto de Espinosa. *Virgen de la Luz*. Real Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia.

podido prescindir de ella en el presente artículo por ser una de las pinturas más emblemáticas del Oratorio valenciano.<sup>13</sup>

El hecho de que esta obra se conserve en la Real Basílica de la Virgen de los Desamparados no debe hacernos olvidar que su procedencia remota fue también la Congregación de San Felipe Neri de Valencia, pues fue la imagen que presidió el Oratorio Parvo.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Figura como obra de Ribalta porque la *Coronación de la Virgen* de Vicente Castelló, a la que antes he hecho referencia, se creía obra suya. Sin duda alguna, aunque no se conocía la autoría de Sariñena en la *Inmaculada Concepción* fue escogida para que formara parte del museo por creerse obra de escuela italiana.

<sup>13</sup> Restaurada meticulosamente a comienzos de la década pasada, sobre ella se han realizado diferentes estudios y ha podido ser contemplada en algunas exposiciones. Véanse los de VILAPLANA ZURITA, D. “Retablo de la Virgen de la Luz” en *La Luz de las Imágenes, t. I. Áreas expositivas y análisis de obras*, catálogo de exposición, Valencia, 1999, pp. 270-271; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. “Virgen de la Luz” en *Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667)*, catálogo de exposición, Valencia, 2000, pp. 150-151; y GÓMEZ FRECHINA, J. “Retablo de la Virgen de la Luz” en *La Gloria del Barroco*, catálogo de exposición, Valencia, 2009, pp. 588-589.

<sup>14</sup> ORELLANA, M. A. *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*, edición preparada por Xavier de Salas, Madrid, 1930 [edición facsímil de librerías París-Valencia], pp. 230-231; PONZ, A. *Viaje de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella*, Madrid, 1772-1794 [edición Aguilar, Madrid, 1947], tomo IV, carta IV, p. 343.



Esta hermosa pintura ha llegado a nuestros días de una forma casi milagrosa, tras haber sufrido un buen número de traslados. Con la desamortización de Mendizábal, una vez expulsados los religiosos de la Congregación, la *Virgen de la Luz*, junto con su espléndido marco de madera realizado por Ignacio Vergara, quedó reubicada en la capilla de San Francisco de Asís de la antigua iglesia de la Congregación. Precisamente, en este mismo lugar se encontraba otra de las imágenes más veneradas de la Congregación: un Crucifijo que estuvo en la capilla privada del Oratorio de Roma desde su fundación, con el que San Felipe Neri celebraba misa y que los filipenses de Roma entregaron a don Luis Crespí de Borja para que se le rindiese culto en la casa de Valencia.<sup>15</sup>

Sanchis Sivera indicó que los cófrades de San Felipe continuaron reuniéndose en este lugar y rindiendo culto a la Virgen de la Luz hasta el año 1847. En esa fecha, ya consagrada la antigua iglesia de la Congregación como parroquia de Santo Tomás, el mismo autor asegura que se decidió cambiar la titularidad de su capilla por la de la Virgen de la Saleta siendo, de nuevo, la imagen trasladada a otra ubicación.

Según parece, el hecho de que la *Virgen de la Luz* siguiera cumpliendo unas determinadas funciones rituales impidió que pasase con la Desamortización, como otras tantas obras, a los almacenes del recién creado Museo de Pinturas.<sup>16</sup>

No he podido documentar la forma y la fecha de ingreso pero lo cierto es que en una cronología indeterminada, quizá no lejana al año

1847, el *Retablo de la Virgen de la Luz* se reubicó en el *Capitulet* del antiguo Hospital General, concretamente en el muro del lado de la epístola, como puede apreciarse ya en algunos registros fotográficos de principios del siglo pasado. De este lugar, quizá por motivos de seguridad, salió para instalarse de forma definitiva en la Basílica de la Virgen de los Desamparados, exhibiéndose hoy en su recién creado museo.<sup>17</sup>

Como hemos podido comprobar, desde la supresión de la Congregación, siempre se ha tratado de conservar el *Retablo de la Virgen de la Luz* en la ciudad de Valencia, aunque no conocamos la identidad de aquellos que llevaron a cabo tal hazaña. Todo parece apuntar a que el interés por salvaguardarla se debía de nuevo a que, al igual que la *Inmaculada Concepción* de Luis Crespí de Borja, era una obra que reunía en sí misma tanto una serie de valores plásticos como otros aún más importantes de tipo religioso o cultural, que la incardinaban a la historia de la Congregación en España y de la propia ciudad de Valencia.

Desde un punto de vista estilístico, la pintura debe situarse entre los mayores logros de la producción de Jerónimo Jacinto de Espinosa, aunque su autoría fue cuestionada desde antiguo.<sup>18</sup> Algunas de las fuentes dieciochescas, como Palomino o Ponz, señalaron que la pintura de la *Virgen de la Luz* era obra del padre José Ramírez; un religioso de la Congregación que practicaba la pintura.<sup>19</sup>

Aunque hoy es recordado principalmente por ser el traductor de la biografía de San Felipe Neri en lengua castellana, José Ramírez

<sup>15</sup> SANCHIS SIVERA, *op. cit.*, p. 109.

<sup>16</sup> Ídem.

<sup>17</sup> Esta imagen se encuentra reproducida en GARCÍA MAHÍQUES, R. y MARCO GARCÍA, V. “La Virgen de los Desamparados en los siglos XVI y XVII. La historia de la Basílica comunicada por las obras de arte” en *Real Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia. Restauración de los fondos pictóricos y escultóricos 1998-2001*, catálogo de exposición, Valencia, 2001, p. 29.

<sup>18</sup> Aunque en este artículo únicamente analizo los valores pictóricos del icono creado por Espinosa, no se debe olvidar que su marco romanista de ascendencia berniniana es una de las mejores obras de la producción del escultor Ignacio Vergara y uno de los escasos testimonios que se han conservado de la retabística valenciana del siglo XVIII. Véase BUCHÓN CUEVAS, A. M.<sup>a</sup> *Ignacio Vergara y la escultura de su tiempo en Valencia*, Valencia, 2006, pp. 344-345.

<sup>19</sup> PALOMINO, A. *Museo Pictórico y Escala Óptica con El Parnaso Español Pintoresco Laureado*, Madrid, 1715-1724 [edición de Nina Ayala Mayori, 1986], p. 296; PONZ, *op. cit.*, tomo IV, carta IV, p. 343.

(Valencia, 1624-1692) fue señalado por algunos autores como uno de los mejores imitadores de Espinosa, reconociendo su participación en la decoración de la primera iglesia de la Congregación.<sup>20</sup> Gracias al testimonio de Orellana sabemos que realizó varias obras como el lienzo de *Santa Lucía Romana* y diversas pinturas en el claustro que debieron formar parte de un ciclo iconográfico con escenas de la vida del santo fundador: San Felipe Neri.<sup>21</sup> Hoy no se conoce nada de su producción y únicamente se le ha atribuido una *Virgen entregando el Rosario a San Felipe Neri* que, en el pasado, se encontraba en la sala rectoral de la parroquia de Santo Tomás pero cuya iconografía pone de manifiesto su procedencia oratoniana.<sup>22</sup>

La verdadera paternidad de la *Virgen de la Luz* fue revelada por el escritor Vicente Ximeno, un autor que también se encargó de indicar una serie de datos relacionados con el encargo de la pintura.<sup>23</sup>

Ximeno relata lo siguiente:

“Pero yo entiendo que padeció engaño [Palamino] porque así los Pintores más diestros de esta Ciudad como los padres de la Congregación, han tenido siempre por constante que la Santa Imagen [La Virgen de la Luz] es de Espinosa. El Dr. y Pavorde Vicente Albiñana... tiene en su casa otra Imagen de la Virgen de la Luz por donación de una hermana de Jacinto Jerónimo de Espinosa, la cual le aseguró, que era la primera que había pintado su hermano, como lo manifestaba su nombre escrito en el lienzo, y que hizo después la que está en la Congregación, sin más diferencia que tener en la mano izquierda al Niño Jesús”.

Este texto, recogido posteriormente en *Biografía Pictórica Valentina* de Marco Antonio de Orellana, es de suma importancia porque, además de subrayar la autoría de la Virgen de la Luz, también nos permitirá fijar su cronología.<sup>24</sup>

De ser cierto lo que dice Ximeno el primer modelo o ensayo realizado por Espinosa, firmado y con el Niño Jesús en la mano izquierda, debe de ser el que apareció en el comercio y fue dado a conocer por Pérez Sánchez.<sup>25</sup> Al estar firmado en 1661, permite fijar la ejecución del icono de la Congregación entre esa fecha y 1667, en los últimos años de vida de Espinosa.

Según cuenta la tradición, la ejecución de la *Virgen de la Luz* de la Congregación se debe al venerable padre Pedro Pantoja, también llamado Pantoix por otros autores, (Lucena [Castellón], 1625 - Valencia, 1683).<sup>26</sup> Merece la pena que rescatemos las palabras del padre Juan Marciano, prepósito de la Congregación del Oratorio de Nápoles, por ser muy reveladoras en este aspecto:

“Quiso además tener siempre presente en su cuarto [el padre Pedro Pantoja] una imagen para poderla ensalzar y obsequiar constantemente [se refiere a la Virgen]. Dispuso, pues, que uno de los más célebres pintores de Valencia le hiciese una toda lo más hermosa y modesta que le fuese posible, para colocarla en el oratorio de su cuarto. Mientras se ocupaba en esto el pintor, encargó a muchas personas virtuosas que hiciesen largas oraciones y otros ejercicios espirituales para implorar al artista la asistencia de la Reina del cielo. Satisfecho ya de su deseo por haber salido la imagen sumamente bella y majestuosa, quiso

20 Sobre Ramírez véase la biografía de XIMENO, *op. cit.*, tomo II, pp. 111-114.

21 Véase ORELLANA, *op. cit.*, p. 230. En el proceso desamortizador todas estas pinturas que menciona Orellana desaparecieron y no se volvió a tener noticia de las mismas. Sorprende que ninguna se haya conservado en la actual parroquia de Santo Tomás, por ser la antigua iglesia de la Congregación, y que tampoco ingresara ninguna de ellas en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Todo parece apuntar a que fueron robadas o vendidas fuera del marco legal.

22 SANCHIS SIVERA, *op. cit.*, p. 214. Véase también PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, pp. 194-195.

23 XIMENO, *op. cit.*, tomo II, p. 112.

24 ORELLANA, *op. cit.*, p. 230.

25 PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, pp. 59-60.

26 Véase MARCIANO, *op. cit.*, tomo V, libro II, cap. XVII, pp. 249-261.

darla un título o advocación particular llamándola santísima Virgen de la Luz; y después de haberla colocado decentemente en aquel oratorio, hacía que todos los sábados, después de terminada la oración común, fuesen a su cuarto varios y escogidos músicos para cantar la Salve, la Letanía y otras oraciones en alabanza y honor de su adorada Reina; costumbre que se conserva hoy con mucho consuelo de los devotos que allí concurren”<sup>27</sup>.

Desconozco los motivos que llevaron al padre Pantoja a darle al icono de Espinosa esta advocación de Virgen de la Luz. Quizá habría que buscar sus orígenes en la espiritualidad mariana de Santo Tomás de Villanueva (Fuenllana [Ciudad Real] 1486 – Valencia, 1555), arzobispo de Valencia entre 1544 y 1555, que presentó numerosas veces a María como “Madre de la Luz”. Entre las diferentes analogías con las que el prelado compara o atribuye a María la luz podemos citar algunos ejemplos: “María, como la luz, es la primera de las criaturas, por serlo sin defecto ni pecado”; “María, como la luz, es la más hermosa de las criaturas”; “María, como la luz, es universal y lo llena todo”, etc.<sup>28</sup>

De todos modos, aunque el padre Pantoja le dio su particular advocación, no existe ningún elemento en el icono que la permita identificarlo como tal. Espinosa pintó en su lienzo una imagen tradicional de Nuestra Señora del Rosario en la que María aparece sedente sobre un trono de nubes y, como trono viviente de Cristo, porta al Niño en su regazo mostrando un rosario de coral rojo en su mano derecha. Éste, al igual que su madre, dirige su mirada al espectador reclamando su atención y bendice con

la mano derecha mientras que en la izquierda porta una rosa. Ambos se encuentran rodeados por un nutrido cortejo de ángeles que portan rosarios y rosas.

Como ya han señalado algunos autores que se han ocupado de su estudio, la composición de Espinosa tuvo un gran éxito en su época y se convirtió en modelo para diferentes pintores.

Alfonso Pérez Sánchez dio a conocer una obra de Jacinto Jerónimo de Espinosa, hijo del célebre maestro, que repetía, prácticamente, la misma composición paterna en un lienzo de buena factura que, recientemente, ha aparecido de nuevo en el comercio madrileño. Esta pintura, firmada en el año 1667, presenta la diferencia de que la Virgen no porta el rosario de cuentas y el Niño, sobre sus piernas, se encuentra completamente erguido.

También se benefició de este modelo espinosiano el pintor Gaspar de la Huerta empleándolo en repetidas ocasiones. En primer lugar se puede citar la hermosa pintura ubicada en el ático del retablo mayor de la parroquia de San Nicolás de Valencia que, una vez restaurada, no dudé en incluir en el corpus de obras del pintor.<sup>29</sup> En ambas imágenes el modelo sigue siendo el mismo aunque Gaspar de la Huerta trató de modernizar su composición para adaptarla a una nueva estética más propia del fin de siglo. Para ello reemplazó algunos ángeles espinosianos por otros “a la romana”, inspirados en modelos de Pietro da Cortona, y sustituyó la gama de tonos tierra por una paleta cromática mucho más luminosa y variada. Huerta también empleó el mismo modelo en la decoración del techo de la quinta sala de la Galería Dorada del Palacio

<sup>27</sup> MARCIANO, *op. cit.*, tomo V, libro II, cap. XVII, p. 256; ORELLANA, *op. cit.*, pp. 230-231.

<sup>28</sup> Remito a la consulta del trabajo de VESGA CUEVAS, J. *Las advocaciones de las imágenes de la Virgen María veneradas en España. Ensayo de una teología popular mariana en España*, tesis doctoral presentada en la Facultad de Teología de la Universidad Lateranense de Roma, 1985, pp. 237-238.

<sup>29</sup> MARCO GARCÍA, V. *La pintura valenciana de la segunda mitad del siglo XVII (1630-1737)*, tesis doctoral inédita, Universidad de Alcalá, 2010, p. 468.

Ducal de Gandía. Allí, podemos ver el modelo de Virgen del Rosario ideado por Espinosa rodeada de nubes, presidiendo la escena de la *Glorificación de San Francisco de Borja*.<sup>30</sup>

Por último, cabría señalar dos obras de factura mucho más modesta: la primera un lienzo conservado en el Convento de Capuchinas de Castellón de la Plana que debió ser ejecutado en la segunda mitad del siglo XVII y la segunda una pintura atribuida a José Vergara que se conserva en el Museo de la Ciudad que, como señaló David Vilapana, es copia parcial del modelo original espinosiano.<sup>31</sup>

El devoto icono ideado por Espinosa caló rápidamente en la piedad valenciana de la época, convirtiéndose en poco tiempo en una de las imágenes más conocidas de la ciudad de Valencia.

Una de las primeras noticias en relación a los portentos obrados por Nuestra Señora de la Luz nos la proporciona Esteban Dolz de Castellar en su *Año Virgíneo*.<sup>32</sup>

En esa obra se recoge un milagro en el que una mujer, desesperada por las numerosas infidelidades de su marido, recupera su vida conyugal implorando la ayuda de la Reina de los cielos. El suceso cuenta que paseando su esposo por Valencia escuchó una música celestial que salía de la Congregación y entró para ver de qué lugar procedía. En su interior, el padre Pantoja le condujo ante el icono de la Virgen de la Luz y quedó postrado ante ella sintiendo un gran deseo de confesar sus pecados y abandonar su vida disoluta; siendo en lo sucesivo, tanto él como

su esposa, unos grandes devotos de esta santa imagen que definen como “Madre de afligidos”, “Ilustradora” y “Remedio de los necesitados”.<sup>33</sup>

Con el paso del tiempo, la devoción a la Virgen de la Luz fue aumentando progresivamente. Prueba de ello es que, antes de entrar en el siglo XVIII, cuando tan solo habían transcurrido unos cuarenta años desde su creación, el tratadista Antonio Palomino, buen conocedor de los círculos artísticos y la sociedad valenciana de finales del siglo XVII, se refiere a ella como una imagen “muy célebre en su tierra y de singular devoción”.<sup>34</sup>

La misma celebridad y devoción tuvo la última de las pinturas que deseo dar a conocer antes de finalizar el presente artículo. Se trata de un icono milagroso que se daba por perdido o destruido y que la fortuna quiso que pudiera descubrir mientras me estaba ocupando de dar los últimos retoques a mi tesis doctoral dedicada a la pintura valenciana del Barroco.

Esta obra se encuentra estrechamente relacionada con el venerable padre Domingo Sarrió (Alaquás, 1609 - Valencia, 1676) miembro, como los anteriores, de la Congregación de Valencia y una de las personalidades más influyentes de la religiosidad valenciana del siglo XVII.<sup>35</sup>

Domingo Sarrió inició sus estudios de filosofía muy joven, en el convento de mínimos de Nuestra Señora del Olivar y que, en el mes de octubre de 1626, se instaló en la capital del Reino para cursar estudios de teología en la universidad. Poco tiempo después ocupó un beneficio de la Catedral, ejerciendo también la labor de

30 MARCO GARCÍA, V. “Gaspar de la Huerta (1645-1714). Pintor de la Galería Dorada del palacio ducal de Gandía”, en *Esplendor. San Francesc de Borja: Restauració de les pintures murals de la Galeria Daurada del palau ducal de Gandia*, catálogo de exposición, Gandía, 2010, pp. 61-79.

31 OLUCHA MONTINS, F. y VILAPLANA ZURITA, D. “Virgen del Rosario” en *Imatges de la mística. Patrimoni del Reial Convent de Monges Caputxines de Castelló*, catálogo de exposición, Castellón, 2005, pp. 265-266.

32 DOLZ DE CASTELLAR, E. *Año virgíneo cujos días son finezas de la gran Reyna del cielo María Santissima: sucedidas aquel mismo día en que se refieren: añadense à estas, trescientos y sesenta y seis exemplos, con otras tantas exortaciones, oraciones*, Valencia, 1653-ca.1726.

33 DOLZ DE CASTELLAR, *op. cit.* [ed. 1851], pp. 287-288.

34 PALOMINO, *op. cit.*, p. 296.

35 Sobre la vida del padre Sarrió véase la biografía escrita por JORDÁN SELVA, A. *Sumario de la maravillosa vida y heroicas virtudes del V. P. Domingo Sarrió, natural de la villa de Alaquás, Reyno de Valencia, Presbitero de la Congregación del Oratorio de la Ciudad de Valencia, y beneficiado de su Santa Iglesia Metropolitana, Ilustrado con doctrinas morales para aprovechamiento de las almas*, Valencia, 1678.

bibliotecario hasta que, en el año 1636, fue ordenado sacerdote. Finalmente, en 1647, justo dos años después de su fundación, entró a formar parte de la Real Congregación del Oratorio de San Felipe Neri de Valencia; algo que era de esperar ya que, durante sus años de estudiante, habría fraguado una gran amistad con algunos de los miembros fundacionales como los padres Juan Pertusa, Luis Escrivá y Jerónimo Vivas.

Espiritualmente, el padre Domingo Sarrió se distinguió por su devoción a la Virgen y a él se le atribuye la introducción en Valencia de la Esclavitud Mariana.<sup>36</sup> Para fomentar dicha asociación escribió en 1650 su obra titulada: *Devoción a la Virgen S.S. María Señora Nuestra para hacerse uno esclavo, pagando tributo cada año, cada mes, cada día, cada hora.*<sup>37</sup>

De todas las advocaciones marianas, el padre Sarrió profesó singular devoción y cariño a la Inmaculada Concepción, la Virgen de los Desamparados y la Virgen del Rosario.<sup>38</sup> Según sus biógrafos, cuando el padre hablaba de la Concepción de María se enternecía y siempre defendió que su concepción fue purísima y sin mancha de pecado original desde el primer instante real, diciendo: *exultavit spiritus meus in Deo salutari meo*, “y se alegra mi espíritu en Dios, mi salvador”.<sup>39</sup>

En cuanto a la Virgen de los Desamparados, Jordán Selva nos recuerda en su obra que el padre Sarrió se quejó continuamente de la poca atención que se le prestaba a esta Santa Imagen,

denunciando que en el día de su festividad, en la Iglesia Metropolitana, no se le hacía memoria alguna y era de justicia que se le dedicase una fiesta.<sup>40</sup> Para ella compuso el *Beata Maria delictorum*, oficio divino de la Virgen de los Desamparados de Valencia y fue tan grande su devoción que, a finales del siglo XVII, la cofradía de la Virgen encargó un retrato suyo al pintor Gaspar de la Huerta con el fin de que su efigie quedara inmortalizada en una serie de santos y venerables del Reino de Valencia que se encontraba en la sacristía de la real capilla.<sup>41</sup>

No obstante, entre todas las advocaciones marianas, el padre Sarrió sintió especial predilección por la de la Virgen del Rosario. Reconocía el venerable que desde su nacimiento estuvo predestinado para ello pues curiosamente vino al mundo un primero de marzo del año 1609, primer domingo del mes, fecha en que antaño se celebraba la festividad de dicha advocación: “en presagio quizá, de la merced muy particular, que Dios había de usar conmigo, de darme especialísima devoción a la Virgen Madre, con esta invocación, y soberano nombre del Rosario”. También con las letras de su apellido “SARRIO” se podía formar la palabra “ROSARI”, que significa Rosario en lengua castellana. De esa manera, según sus biógrafos, “tenía grabados los misterios del Rosario no solo en su corazón, sino también en su nombre”.<sup>42</sup>

Entre las costumbres de Sarrió, como era de esperar, estaba la de rezar diariamente el

<sup>36</sup> Asociación atribuida a Sor Inés de San Pablo que fomentaba la creencia en la Inmaculada Concepción de María y en su Asunción al cielo en cuerpo y alma. Sobre este tema véanse los estudios de CALVO MORALEJO, G. *La esclavitud mariana y su origen concepcionista*, Burgos, 1976 y GUTIÉRREZ, E. *Venerable Sor Inés de San Pablo, fundadora de la primera esclavitud mariana en Alcalá de Henares*, Burgos, 1984.

<sup>37</sup> JORDÁN, *op. cit.*, pp. 346-347.

<sup>38</sup> DE CARDONA, J. *Sermón en las exequias que el muy ilustre cabildo de Valencia, hizo en su santa metropolitana iglesia, a la memoria del devotísimo capellán de la Virgen Madre el venerable padre doctor Domingo Sarrió, beneficiado de dicha iglesia y presbítero de la Congregación del Oratorio*, Valencia, 1677, p. 94.

<sup>39</sup> Ídem. Esta frase de Sarrió, que recuerda la alabanza de María a Dios por la elección que hizo de ella, está tomada del *Magnificat*, canto y oración cristiana que proviene del Evangelio de San Lucas y que reproduce las palabras que, según este evangelista, María dirigió a Dios cuando visitó a su prima Santa Isabel.

<sup>40</sup> JORDÁN, *op. cit.*, p. 576.

<sup>41</sup> Sobre este encargo véase GARCÍA MAHÍQUES / MARCO GARCÍA, *op. cit.*, pp. 42-49.

<sup>42</sup> DE CARDONA, *op. cit.*, pp. 94-95.

Rosario. Antes de predicar en la Congregación, aunque hiciese mal tiempo, visitaba a la Virgen en su capilla del convento de Santo Domingo para recibir su bendición y, aunque estuviera muy cansado, rezaba el Rosario con los fieles. Cuentan también sus biógrafos que no quería que le sorprendiera la muerte sin haberlo rezado ese mismo día y que también tenía la costumbre de celebrar misas en la capilla del Rosario de la iglesia de la Congregación<sup>43</sup>.

Como veremos a continuación, la profunda devoción al Santo Rosario condicionó la iconografía de las representaciones del padre Domingo Sarrió.

Muerto el 25 de febrero de 1677, ya con fama de santidad, los jurados de Valencia encargaron al pintor José Orient (1645-h.1714) la ejecución de su *vera efigies* o verdadero retrato. El hecho de que este pintor fuese escogido para llevar a cabo ese trabajo resultaba totalmente lógico ya que, en aquellas fechas, ostentaba el cargo de pintor y veedor de la Ciudad de Valencia.<sup>44</sup>

Este primer retrato del padre Sarrió, realizado por José Orient, es sin duda alguna el que todavía se conserva en el ayuntamiento de Valencia (fig. 5) ya que, en 1677, el mismo año de la muerte del venerable, los jurados abonaron al pintor la cantidad de veinte libras por el trabajo que había realizado para el consistorio. Otra prueba que lo demuestra es que, esta *vera efigie*, -que con estas mismas palabras se identifica en la cartela-, fue tomada como modelo de manera inmediata por el grabador Crisóstomo Martínez con la finalidad de ilustrar el Sermón en las exequias de José de Cardona, publicado tras la muerte del venerable.<sup>45</sup>

Orellana, y otros autores que le han copiado sin comprobar la fuente original, cometió un error ya que, la representación que ilustra el sermón de honras no es la que muestra “el



Fig. 5.- José Orient. *Retrato del venerable Domingo Sarrió*. Colección del Ayuntamiento de Valencia.

retrato de dicho venerable y en ella la Santa Imagen de Nuestra Señora, en alusión de haberle hablado”, sino la que aquí se reproduce y que copia, con suma precisión y detalle, el retrato del padre Sarrió que había realizado Orient para el consistorio.<sup>46</sup>

La representación que menciona Orellana en la que aparece la Virgen es la que aparece

<sup>43</sup> Ídem.

<sup>44</sup> Para ampliar información sobre este pintor, remito de nuevo a la consulta de mi tesis doctoral MARCO GARCÍA, *op. cit.*, pp. 493-500.

<sup>45</sup> DE CARDONA, *op. cit.*, s/p

<sup>46</sup> ORELLANA, *op. cit.*, p. 359.



Fig. 6.- El venerable Domingo Sarrió ante la Virgen del Rosario de la iglesia de la Congregación. Grabado de Crisóstomo Martínez según diseño de José Orient. A la derecha se reproduce a mayor escala la imagen del lienzo titular de la capilla.

en la biografía del venerable Sarrió escrita por Jordan de la Selva fue publicada en 1678. En este grabado de Crisóstomo Martínez (fig. 6), cuyo diseño también fue ideado por el pintor José Orient, encontramos al distinguido oratoriano como en el verdadero retrato del lienzo del Ayuntamiento de Valencia. Sin embargo, respecto a la composición anterior, presenta

una novedad: el venerable se encuentra en un espacio físico real, perfectamente reconocible: la capilla del Rosario de la antigua iglesia de la Congregación, ante un altar con dos candeleros sobre el que se encuentra una lienzo con la imagen de su celestial protectora.<sup>47</sup>

Según asegura la tradición, y así lo recogen las principales fuentes del siglo XVIII y los

<sup>47</sup> Se han realizado diferentes estudios sobre esta estampa. Véanse GARCÍA MAHÍQUES / MARCO GARCÍA, *op. cit.*, p. 49 y GIMILIO SANZ, D. "Los grabados de reproducción como elemento de identificación de pinturas del Museo de Bellas Artes de Valencia", *Ars Longa*, n.º 19, pp. 117-118.

biógrafos del padre Domingo Sarrió, esta Santa Imagen de la Virgen del Rosario que se encontraba en la iglesia de la Congregación era milagrosa y habló al venerable en repetidas ocasiones, favoreciéndole otras tantas.<sup>48</sup>

Es evidente que esta última representación, a diferencia del retrato del Ayuntamiento de Valencia que lo mostraba únicamente con el porte y la nobleza de un ciudadano ilustre, trataba de enfatizar y destacar el hecho milagroso, subrayando a su vez la vinculación con el oratorio valenciano.

Parece lógico suponer que en el encargo de la imagen al grabador Crisóstomo Martínez y al pintor José Orient no se dejara ningún cabo suelto y fue concebida con una clara intención propagandística por parte de los miembros de la Congregación y del propio gobierno de la ciudad. Interesaba, por tanto, enfatizar los hechos milagrosos relacionados con la vida del padre Domingo Sarrió y el de la Virgen milagrosa de la iglesia de la Congregación resultaba idóneo puesto que, además de recordar un prodigioso milagro, ilustraba la ardiente devoción que sentía el venerable por el Santo Rosario a la que antes he hecho referencia.

Llegado a este punto me dispongo a comparar un grato hallazgo que he podido obtener gracias a la ayuda de este último grabado. Se trata de la localización de la desaparecida Virgen del Rosario del padre Sarrió (fig. 7), aquella imagen milagrosa que se encontraba en la Congregación y que, según la tradición, habló a dicho venerable.

Al margen de los portentos que pudo haber obrado la imagen en el pasado, creo que su localización actual también es bastante “milagrosa” ya que se produjo en un momento en el que me encontraba en el Real Colegio de Corpus Christi de Valencia ocupándome del estudio de otras pinturas.<sup>49</sup>



Fig. 7.- José Orient. *Virgen del Rosario de la iglesia de la Congregación*. Real Colegio de Corpus Christi de Valencia.

Tras efectuar un primer análisis estilístico de la pintura, pude comprobar que sus repertorios formales y su técnica de ejecución eran, prácticamente idénticos a los de otras obras realizadas por el pintor José Orient. La restauración de la obra, que se está llevando a cabo en estos momentos por la Fundación La Luz de las Imágenes, me sirvió para despejar cualquier duda

<sup>48</sup> ORELLANA, *op. cit.*, p. 359.

<sup>49</sup> Quisiera dejar constancia de mi agradecimiento al profesor Daniel Benito Goerlich y Juan José Garrido Zaragoza, rector del Colegio Seminario de Corpus Christi, por el amable trato y la ayuda que me prestaron cuando tuve la necesidad de estudiar algunas obras conservadas en esta institución.



sobre su autoría y permitir relacionarla con el icono de la Virgen que aparece iluminando una de las páginas de la obra de Jordán, diseñado por Orient y grabado por Crisóstomo Martínez.

Tras haber realizado un estudio detallado y pormenorizado de su estilo, llegué a la conclusión definitiva de que la autoría de José Orient en esta pintura era indiscutible ya que en ella existían numerosos rasgos que la relacionan directamente con otras obras de su producción. Quizá, entre todas, presenta un mayor número de concomitancias estilísticas con la que se conserva en la colección del Marqués de Huerta y hoy se encuentra depositada en el Palacio de la Real Maestranza de Caballería de Zaragoza. Esta pintura firmada por Orient representa a los Patronos de los tres brazos de la Diputación General del Reino de Valencia.<sup>50</sup>

Ambas pinturas comparten las mismas características formales y técnicas: la paleta cromática es prácticamente la misma y la forma en que se encuentran realizados los plegados de las telas. Lo mismo podemos decir de la proximidad que existe entre los modelos marianos y angélicos que aparecen en ambas composiciones.

De todos modos, por si no se hubiese dado ese paralelismo formal, la autoría de la pintura está perfectamente avalada por el testimonio de Marco Antonio de Orellana que recuerda que:

“El mismo Orient pintó la Virgen del Rosario que está en la Capilla y retablo de enfrente del púlpito, en la Iglesia de la Congregación de San Phelipe Neri, cuya Santa Imagen asegura la tradición que le habló a dicho Venerable Domingo Sarrió”.<sup>51</sup>

Si el análisis formal o el testimonio de Orellana no fueran suficiente para convencer de la identidad de la extraordinaria reliquia que he localizado en el Real Colegio de Corpus Christi, todavía quedaría una tercera prueba que lo demostraría y sería la comparación de esta obra

con la Virgen del Rosario del padre Sarrió que aparece representada en el grabado de la obra de Jordán. El detallismo con que es representada por el grabador Crisóstomo Martínez es espectacular y permite comparar toda un suerte de pequeños detalles como: la guirnalda de rosas; los escorzos de los ángeles; la filacteria con el “Ave Maria”; los modelos de la Virgen y el Niño Jesús, etc.

Al comparar las obras, llama la atención la diferencia de tamaño que existe entre la imagen que aparece representada en el grabado y la pintura. Ésta última parece mucho más grande porque en ella podemos presenciar una especie de moldura decorativa pintada en tonos grisáceos que no aparece en el grabado de Martínez. Este marco en grisalla debe de ser un añadido posterior que se le practicó en el pasado a la pintura, posiblemente para readaptarla a un altar de mayores proporciones. De hecho, si observamos la pintura de Orient podemos contemplar las líneas de lo que parecen ser las uniones de los injertos y como el perímetro que éstos van conformando coincide exactamente con el de la Virgen representada en el grabado de Crisóstomo Martínez. Por poner un ejemplo: una de las piernas del ángel de la derecha que aparece sujetando la filacteria, en concreto su diestra, sería un añadido posterior al igual que el extremo final de la filacteria que aparece sobre su cabeza.

Antes de que abandone el estudio de la portentosa imagen quiero hacer referencia a una serie de aspectos interesantes sobre su iconografía que, de nuevo, vuelven a demostrar que se trata del milagroso icono venerado por el padre Domingo Sarrió.

Esta imagen de la Virgen del Rosario es diferente a las representaciones más corrientes de dicha advocación en las que, en general, la Virgen lleva en su regazo al Niño Jesús y muestra

<sup>50</sup> Sobre esta obra véase el estudio de OLUCHA MONTINS, F. “Noves obres de Josep Orient, Josep Camarón i Joaquim Oliet Cruella en colleccions particulars de Castelló”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, tomo LXXXV, 2009, pp. 473-484.

<sup>51</sup> ORELLANA, *op. cit.*, p. 359.

en una de sus manos, de manera bien visible, un Rosario de cuentas; sirva como ejemplo el lienzo de Espinosa de Nuestra Señora de la Luz, que acabamos de analizar. Sin embargo, en la pintura de Orient éste elemento no aparece representado y únicamente se alude a la advocación mariana a través de la tupida guirnalda de rosas que rodea a las figuras de la Virgen y el Niño.

Estoy convencido de que este hecho encuentra su justificación en que la pintura fue fruto de un encargo detallado que el padre Domingo Sarrió adjudicó al pintor José Orient, con el fin de que representara en el lienzo una de las experiencias místicas, en las que se vio favorecido por la Virgen María.

El prodigio al que hago referencia ocurrió el día de Navidad del año 1656, cuando el padre Sarrió se encontraba rezando en el altar de la Virgen del Rosario.

En la biografía de Jordán y Selva se describe la visión mística de la siguiente forma:

“Se me mostró la Santísima Virgen María nuestra Señora muy gloriosa, hermosísima sobre toda nuestra imaginación, con el Divino Niño Jesús, su preciosísimo Hijo recién nacido en sus brazos y díjome: Mira el inefable gozo que tuve, quando vi al hijo de Dios, y mio, nacido para redimir al género humano, y lo mucho que se complace mi alma, con los dos títulos para mi mas gloriosos de VIRGEN, y MADRE. Mostraba la Santísima Virgen en el glorioso rostro, un gozo excesivo, acompañado de una reverencia muy grande al Niño Dios. Con esta vista quedó mi alma admirada, ternísima, bañada de gozo, y alegría; y para toda la vida con más júbilo invocarla: VIRGEN y MADRE”.<sup>52</sup>

Esta descripción del hecho milagroso, en mi opinión, es la que José Orient se encargó de

plasmarse en el lienzo que el padre Sarrió veneraba en la iglesia de la Congregación. Sin duda, el venerable encargó al pintor una imagen mariana que se ajustara con exactitud a la visión mística que había tenido, dejando poco espacio a la creatividad del artista y a su propia inventiva.

De hecho, fuente literaria y pintura coinciden en mostrar una misma imagen de María hermosa, idealizada como una mujer joven y bella, con el Niño Jesús en brazos. La Virgen mira directamente al espectador con cierto orgullo y complacencia y, estableciendo un diálogo con éste, le muestra a su hijo como promesa de la Redención. El gozo de María, al que se refiere el texto, lo refleja Orient en la abierta sonrisa que puede apreciarse en su rostro; pero esa alegría es en parte contenida, ya que su cabeza se inclina expresando su respeto por el hijo de Dios.

La guirnalda de rosas no aparece descrita en la fuente literaria pero, como expliqué anteriormente, se incluyó en la representación porque es el elemento que sirve para identificar esta advocación mariana como la de Nuestra Señora del Rosario, la devoción predilecta del padre Domingo Sarrió.

Tampoco se puede pasar por alto la filacteria que aparece sobre la ristra floral y que sujetan una pareja de ángeles en vuelo en la que se lee: “AVE MARIA”. Estas palabras singularizan la pintura de Orient y la relacionan, aún más si cabe, con su comitente porque, como señalan sus biógrafos, para el padre Sarrió de todas las saluciones las de mayor devoción para él eran la de Virgen Madre y el Ave María:

“porque en la primera, se incluyen los dos grandes títulos de Virgen, y Madre, y en la segunda se dice su nombre, y es un acuerdo del inefable misterio de la Encarnación”.<sup>53</sup>

<sup>52</sup> Este milagro es recogido en todas las biografías del venerable sin presentar apenas variaciones. Véanse DE CARDONA, *op. cit.*, pp. 93-94; JORDAN SELVA, *op. cit.*, p. 343; MARCIANO, *op. cit.*, tomo V, p. 232.

<sup>53</sup> DE CARDONA, *op. cit.*, p. 92.

Por ello comenzaba todos sus sermones y predicaciones con el Ave María y cuando rezaba sus oraciones pedía a Dios que sus últimas palabras en el lecho de muerte fueran éstas. Según sus biógrafos la Virgen le concedió ese privilegio, quedando su alma en paz.<sup>54</sup>

Esta salutación del Ave María, que por deseo del padre Domingo Sarrió pintó José Orient en la filacteria que portan los ángeles, pasó tras la muerte del venerable a formar parte de la iconografía de sus propias representaciones. Por este motivo, en algunos retratos del padre Sarrió aparecen las mismas palabras saliendo de su boca recordando, de esa forma, una de sus principales devociones. Como ejemplos pueden citarse la vera efigie que se conserva en el Ayuntamiento de Valencia y otro lienzo que, procedente de la Cartuja de Portaceli, se encuentra hoy en los almacenes del Museo de Bellas Artes de Valencia.<sup>55</sup>

Como demuestran estas imágenes, la profunda devoción que el padre Domingo Sarrió sentía por la Virgen María le acompañó hasta el día de su muerte, en el año de 1677, dedicándole hasta su último aliento. Muerto con fama de santidad, el gobierno de la ciudad dispuso que se preparasen todas aquellas pruebas que pudieran justificar sus virtudes con el fin de introducir las en un futuro proceso de beatificación. En esta misma fecha, como he señalado anteriormente, se solicitó al pintor José Orient que sacara su vera efigies y al grabador Crisóstomo Martínez que la llevara a la stampa con la finalidad de que figurara en el sermón de honras fúnebres; un panfleto cuyo objetivo era ensalzar las diferentes virtudes del venerable.

El 18 de julio de 1678 ya existen noticias de que el proceso de beatificación se había puesto

en marcha: los jurados y síndicos de la ciudad de Valencia, en representación del Brazo Real, nombraron una comisión de electos formada por Lucas Bono, Agustín Monreal, Francisco Romeu e Ignacio Gabriel. Éstos, –junto al Racional, Síndico, y resto de elegidos por el estamento militar y eclesiástico– en nombre y representación del Reino, tenían la misión de poner las instancias correspondientes al arzobispo de Valencia para que recibiese una sumaria información de testigos de la ejemplar vida del venerable padre Domingo Sarrió.<sup>56</sup>

Ese mismo año de 1678 también se publicó la primera biografía del venerable, precisamente aquella que contenía el grabado en el que aparecía el padre Sarrió ante la imagen de la Virgen del Rosario. El pintor José Orient, para realizar su composición, parece haberse inspirado en el grabado de Marcos Orozco que ilustra la biografía de don Luis Crespí de Borja, escrita por el padre Tomás de la Resurrección, obra que había sido publicada en 1676, tan solo dos años antes. Orozco presenta a Crespí arrodillado en un altar ante su advocación mariana predilecta: la Inmaculada Concepción, exhibiendo con orgullo el privilegio expedido por Alejandro VII. Sarrió, como Crespí con la Purísima, también se encuentra ante su imagen más venerada: la Virgen del Rosario de la iglesia de la Congregación, estableciéndose entre ambas imágenes un perfecto paralelismo.

Este parangón entre obras literarias e imágenes todavía es más sorprendente si tenemos en cuenta que el Ayuntamiento de Valencia también encargó al pintor José Orient el retrato de don Luis Crespí de Borja.<sup>57</sup> Este retrato sigue la misma composición que el del padre Sarrió y

<sup>54</sup> Ídem.

<sup>55</sup> Véase GIMILIO SANZ, *op. cit.*, p. 118.

<sup>56</sup> Véase ORELLANA, *op. cit.*, pp. 359-360, nota 3. Al parecer, el hecho de que el padre Sarrió hubiera introducido en Valencia la Esclavitud Mariana supuso un freno en su proceso de beatificación. Los abusos posteriores de estas asociaciones, que acabaron desembocando en el quietismo, indujeron al papa Clemente X a suprimirlas en su *Bula Pastoralis Officii* de 1673. Aunque la principal obra de Sarrió, *Devoción a la Virgen S.S. María Señora Nuestra para hacerse uno esclavo, pagando tributo cada año, cada mes, cada día, cada hora*, no fue condenada, su prestigio sufrió un grave deterioro impidiendo su elevación a los altares.

<sup>57</sup> Véase RUIZ DE LIHORY, J. [Barón de Alcahalí], *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, 1897, p. 231. El autor proporciona los documentos relativos sobre este encargo por el que se le pagó al pintor José Orient la cantidad de treinta libras, diez más de las que había recibido por el del padre Domingo Sarrió.

muestra al prohombre de medio cuerpo dentro de un óvalo formado por los laureles de la fama y una tarja central con el escudo de la ciudad de Valencia. En una inscripción enmarcada por hojas de acanto aparece su nombre junto a los hechos más destacados de su carrera eclesiástica, de ahí que su porte sea solemne y distinguido, revestido de nobleza y virtud.<sup>58</sup>

Quizá el motivo que justificó este encargo sea el que planteó hace algunos años el profesor Benito Goerlich, quien planteó la posibilidad de que ambas obras fueron encargadas por los jurados de Valencia con motivo de la estrecha vinculación personal de los retratados con el desarrollo del culto inmaculista, pareciendo un tributo u homenaje a dos significados adalides del partido adoptado por la ciudad.<sup>59</sup>

Sin embargo, y aún a pesar de que los unía una profunda devoción a la Inmaculada Concepción, no debemos olvidar un hecho bastante significativo y es que la Congregación de San Felipe Neri de Valencia fue la primera casa de las fundadas en España y por ello estaba necesitada de sus propios santos nacionales y sus imágenes emblemáticas.

Como se ha visto, a finales de la década de los setenta el proceso de beatificación de don Luis Crespí de Borja y el padre Domingo Sarrió habían sido iniciados. Sus respectivas biografías fueron publicadas con profusión de detalles y milagros, y la iconografía de sus representaciones se encontraba prácticamente fraguada.

Estas imágenes, en claro sentido propagandístico, podían verse en algunos lugares institucionales como el Ayuntamiento de Valencia o la propia Universidad dando fe de la conducta ejemplar del retratado gracias al concepto de la “virtus”; un mensaje que se encargan de enfatizar las cartelas que figuran en algunos de sus retratos, en los que se trataron de recoger sus principales virtudes y logros.

Del mismo modo, también se podían contemplar sus retratos en algunos edificios religiosos, como la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia o la cartuja de Portaceli pues su presencia allí no solo iba a servir para recordar la vinculación del retratado con el edificio sino que también era un objeto que recordaba y valoraba la importancia del edificio como centro espiritual. De la misma forma, la imagen del retratado se mostraba a la comunidad religiosa como modelo a seguir y tener en cuenta.

Como el resto de parroquias, conventos y monasterios que se encontraban asentados desde antiguo en la ciudad de Valencia, la Congregación también deseó tener sus propias imágenes emblemáticas, una serie de pinturas relacionadas con milagros y hechos portentosos; pero, a diferencia de las anteriores, éstas de la Congregación no habían sido traídas por los ángeles o habían sido creadas en circunstancias sobrenaturales sino que habían sido elaboradas ex professo por los religiosos de Congregación, venerándose como verdaderas reliquias por la íntima relación que habían mantenido con alguno de los oratorianos más destacados.

Estos ejemplos, afortunadamente conservados, se encuentran en estrecha relación con los venerables Luis Crespí de Borja, Pedro Pantoja y Domingo Sarrió; unos varones ilustres que se distinguieron por su acrisolada virtud y que tanto sus compañeros del Oratorio como los miembros del consistorio deseaban ver algún día elevados a los altares. Sin duda, como hemos tenido ocasión de comprobar, los pinceles de autores como Jerónimo Jacinto de Espinosa y José Orient contribuyeron en esa misión dejando una serie de pinturas que hoy se encuentran incardinadas no solo en la historia de la pintura valenciana, sino también la propia historia de la ciudad de Valencia.

<sup>58</sup> Sobre esta pintura véanse los estudios realizados por CATALÀ GORGUES, M. A. *Colección pictórica del Ayuntamiento de Valencia*, Valencia, 1981, tomo I, p. 118 y CANDELA GUILLÉN, J. M. “Don Luis Crespí de Borja” en *La Luz de las Imágenes, t. II. Áreas expositivas y análisis de obras*, catálogo de exposición, Valencia, 1999, pp. 378-379.

<sup>59</sup> BENITO GOERLICH, D. “Pintura recuperada. El cuadro de San Pedro Pascual de José Orient” en *Herencia pintada. Obras pictóricas restauradas de la Universitat de València*, catálogo de exposición, Valencia, 2002, p. 74.