

# *L'obra pictòrica d'Evaristo Muñoz durant la seva estada a Mallorca (ca. 1709-1710)*

**Miguel Pou Amengual**

Historiador de l'Art

## **RESUMEN**

Este artículo presenta una pintura inédita del pintor Evaristo Muñoz realizada en Mallorca hacia el año 1709. A partir de la nueva pieza se establecen diversas comparaciones formales e iconográficas con la obra conocida del pintor. En una segunda parte se establece otro conjunto de pinturas depositadas en el mismo centro que la anterior desarrollando la hipótesis que dichos trabajos sean también parte de la obra pictórica que Muñoz realizó durante su breve paso por la isla. Este conjunto pictórico será expuesto tanto en relación a la propia obra conocida del pintor, así como de otras atribuidas, como con las posibles influencias que adquirió a partir del legado y maestrazgo pictórico que dejó el pintor y tratadista Antonio Palomino durante su periodo de trabajo en Valencia.

**Palabras clave:** Evaristo Muñoz / Antonio Palomino / Juan Conchillos / pintura barroca valenciana / San Vicente Ferrer / Virgen de la Merced / San Domingo

## **ABSTRACT**

*This paper presents an inedit painting that the painter Evaristo Muñoz made in Mallorca by the year 1709. We make with the new work various formal and iconographic comparisons with the work of the painter. In the second part presents another set of paintings deposited in the same center as the previous and we developed the hypothesis that these pieces are also part of the paintings that Muñoz made during his brief stay in the island. These paintings will be exposed both in relation to the work itself known of the painter, as well as other allocated, and influences acquired from the legacy and painterly mastership left by the painter and essayist Antonio Palomino during their work Valencia.*

**Keywords:** Evaristo Muñoz / Antonio Palomino / Juan Conchillos / valencian baroque painting / Vincent Ferrer / Virgin of Mercy / Saint Dominic

## INTRODUCCIÓ

La presència de pintures valencianes a Mallorca és un fet conegut. Així es troben obres de pintors valencians a diversos llocs de l'illa. Per exemple, sabem que a la Seu mallorquina les pintures que decoren la capella del Baptisteri són d'autors valencians (Lluís Planes, Josep Vergara i Josep Camaron). Un altre autor amb treball a l'interior de l'illa el trobam amb Basili Tarifa. Un valencià que realitzà diverses pin-

tures pel Convent dels mínims de Muro (1714-1716).<sup>1</sup> I la més recent fou la localització d'una obra de Santa Catalina Tomàs realitzada per José Zapata.<sup>2</sup> Per altra banda, consten, també, tres pintors valencians que treballaren de manera permanent i definitiva a l'illa integrant-se dins el gremi autòcton com foren Gregori Aleix, Lluís Adam i el gravador Simó Roca.<sup>3</sup>

El present estudi vol contribuir a l'augment de la coneixença de pintors valencians que feren obres per a l'illa o s'hi desplaçaren per realitzar-ne. En aquesta ocasió, la localització d'una nova pintura firmada pel pintor Evaristo Muñoz ha possibilitat la investigació que presentam. Un estudi que contribuirà tant a l'augment de l'obra catalogada d'aquest pintor com al treball que realitzà a Mallorca durant els anys que hi residí.

La casualitat ha fet que la nova obra de Muñoz estigui en el mateix temple parroquial (Llucmajor) on es localitzà la darrera pintura coneguda de José Zapata Nadal. A la vegada, la nova obra firmada així com la bibliografia que fa referència al pintor ens han incitat, com veurem, a atribuir-li altres possibles obres que desenvoluparem i que pogué realitzar coetàniament.

1 PAYERAS CAPÓ, D.: "L'església de santa Anna exconvent de mínims", a FIOU TORNILLA, P.; PAYERAS CAPÓ, D.; RIUTORT TABERNER, S.: *750 anys d'església a Muro (1248-1998)*. Muro, Ajuntament, 1998, pp. 119, 129-131, 144. El pintor Basili residí en aquest convent durant aquests anys. Potser la Guerra de Successió fou el motiu pel desplaçament. Basili Tarifa sembla que realitzà unes pintures murals per a la capella del Betlem i de la Pietat. Una tipologia de pintura mural molt dins l'òrbita valenciana. A més, realitzà una pintura de Crist mort, un altre d'un Sant Crist i altres treballs per a la capella de Santa Llúcia. Aquestes darreres sembla que no s'han conservat o localitzat.

2 POU AMENGUAL, M.: "Una pintura desconeguda de Josep Zapata i Nadal dins la Mallorca il·lustrada de 1803", a *Archivo de Arte Valenciano*, 94 (2013), pp. 105-113. Aquesta anterior investigació sobre el pintor Zapata es pot precisar millor. Per exemple: en quan a la comparació amb altres pintures dedicades a la santa que pintà, si bé la realitzada per Zapata és una de les més originals, n'existeixen, almenys, dues còpies: una a l'àtic del retaule de Sant Sebastià de la Catedral de Mallorca. Si bé, aquesta, d'una qualitat bastant modesta. I una altra, també a l'àtic, en el retaule de l'Assumpció de la parroquial de Pollença. Pel que fa a l'arxiu personal d'un mossèn bunyolí en què s'informava de l'autoria i del promotor de la pintura (POU AMENGUAL, M.: "Una pintura desconeguda ...", *op. cit.*, p. 105. Nota 1). La informació no té l'origen a cap font manuscrita original sinó a una de bibliogràfica, perquè la citació que recopilà dit mossèn es troba a: FURIÓ SASTRE, A.: *Panorama óptico-histórico-artístico de las Islas Baleares*. Palma, Impr. José Gelabert, 1840, p. 159-161. Com veim, Furió realitzà la publicació tres dècades després de la pintura feta per José Zapata (1803) i, per tant, pogué conèixer directament algun dels actors locals implicats en l'assumpte. Essent una informació de primera mà i de caire oral.

3 POU AMENGUAL, M.: "Tres pintors d'origen valencià en el Col·legi de Pintors i Escultors de Mallorca: Simó Roca, Gregori Aleix i Lluís Adam", a *Ars Longa*, 23 (2014), pp. 203-213.

D'aquesta manera desenvoluparem la investigació de la següent manera: en el primer apartat oferirem un breu estat de la qüestió bibliogràfica sobre els anys que es va desplaçar a Mallorca i, en general, de l'obra pictòrica que realitzà. Un fet que ens servirà, en posterioritat, per establir-ne les comparacions estilístiques i contextuals amb les obres que veurem. En el segon apartat es presenta i estudia una pintura de la Verge de la Mercè que l'autor valencià firmà i datà. I, finalment, en el darrer apartat oferirem la hipòtesi, en base a l'obra coneguda del pintor i la seua presència en aquesta població de Mallorca, que altres sis pintures del mateix temple parroquial fossin realitzades per ell.

### L'ESTADA MALLORQUINA I L'OBRA DEL PINTOR MUÑOZ

Evaristo Muñoz Estarlich (1684-1737) va ser, fins fa pocs anys, un artista tractat marginalment o, almenys, de manera secundària. En base al tractament, més aviat anecdòtic que acadèmic, que la crítica i la literatura artística del

vuit-cents li dedicà. Aquesta visió superficial, a més de l'escassetat d'obra coneguda, varen ésser algunes de les causes per a la visió parcial o residual del pintor.<sup>4</sup> En canvi, un dels primers estudis aplicats a Muñoz que s'adonà de l'error fou el realitzat per J.F. Fernández que ja en destacà la importància que tengué durant l'època de la crisi pictòrica valenciana de les primeres dècades del segle XVIII. Així com, també, de la petjada que deixà dins el panorama pictòric valencià amb les seues activitats. Recordem que, a més de pintor, fundà i dirigí una acadèmia d'art.<sup>5</sup>

Pel que fa a l'aspecte plàstic de la seua obra: se'l considera un dels seguidors de les corrents decoratives que introduí el pintor i tractadista Antonio Palomino. Arran de l'estada que tengué aquest a València durant els anys 1697-1704.<sup>6</sup> Un pintor que Muñoz coneixia, no solament per coincidir durant els primers anys de la seua vida i formació artística, sinó, perquè el seu mestre, Juan Conchillos, va ser amic i col·laborador seu.<sup>7</sup> L'obra d'Evaristo Muñoz se

- 4 Ens basam en l'anàlisi sobre el pintor que realitzà l'historiador Victor Marco a: GARCIA, V.M.: "La pintura valenciana entre 1667 y 1768. Luces y sombras de la pintura valenciana del barroco", a GARÍN LLOMBART, F.; PONS ALÓS, V.: *La Glòria del Barroco*. València, Generalitat, 2009, p. 84.
- 5 FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, J.F.: "La importancia de Evaristo Muñoz en una etapa de crisis pictórica". *Actas del Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*, València, Conselleria de Cultura, 1993, pp. 419-421.
- 6 La figura d'Antonio Palomino de Castro y Velasco (Córdoba, 1655-Madrid, 1726) és un dels autors cabdal dins la pintura barroca espanyola, tant pel seu aspecte pictòric com pel que fa al teòric, mitjançant la tractadística artística. Aquesta, sobretot, a través de Pobra: *El Museo Pictórico y Escala Óptica (1715-1724)*. A més de Córdoba i València, residí a Salamanca, Granada i Madrid, a on morí. A banda de la bibliografia general que en fa referència, pot ser, una bona introducció el treball de J.A. Gaya: GAYA NUÑO, J.A.: *Vida de Acisclo Antonio Palomino: el historiador, el pintor: descripción y crítica de sus obras*. Córdoba, Diputación Provincial, 1956; o l'estudi específic sobre l'obra devocional feta a València: LLORENS MONTORO, J.V.: *Antonio Palomino i la pietat valenciana del segle XVII: estudi iconogràfico-contextual*. València, Edicions Alfons El Magnànim, 1990. A més, l'obra i la relació contextual es pot seguir, en general, a: PÉREZ SÁNCHEZ, A.: *Pintura barroca española. 1600-1750*. Madrid, Cátedra, 1992. Especialment: pp. 403-406.
- 7 Juan Conchillos Falcó (1641-1711), alumne d'Esteve March, fou recollit i biografat pel mateix Palomino dins l'obra que realitzà sobre les biografies d'artistes: PALOMINO, A.: *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*. Londres, ed. Henrique Woodfall, 1744, pp. 204-206. Aquest conjunt de relats que publicà Palomino té diverses edicions modernes, p.e.: PALOMINO, A.: *Vidas*. Madrid, Alianza, 1986, p. 383-385. A banda, l'historiador Pérez Sánchez n'hi dedicà breus referències: PÉREZ SÁNCHEZ, A.: *Pintura barroca...*, *op. cit.*, p. 395. Unes dades que amplià amb: PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: "Novedades sobre Juan Conchillos, pintor valenciano", a *Gazette Des Beaux-Arts*, CXL (2002), pp. 211-215. Conchillos també ha estat estudiat, darrerament, amb el context valencià a: MARCO GARCÍA, V.: "La pintura valenciana entre 1667 y 1768. Luces y sombras de la pintura valenciana del barroco", a GARÍN LLOMBART, F.; PONS ALÓS, V.: *La Glòria ...*, *op. cit.*, pp. 75-76. Aquí, a més, s'analizaren algunes de les seues obres: una Immaculada Concepció, 1697 (pp. 234-235); i una altra dedicada a Jesús a la taula amb els seus pares, 1697 (pp. 584-585).

l'ha relacionada amb l'adopció d'uns mateixos models i formes treballades pel pintor cordobès i que el valencià degué captar i poder estudiar tant en el taller de Palomino, com mitjançant l'observació i estudi d'obres in situ. Per exemple, en els frescos de les voltes i la cúpula de la Basílica de la Mare de Déu dels Desemparats o a l'església de Sant Joan del Mercat. Aquest fet ens servirà, a nosaltres, per poder vincular algunes pintures anònimes, localitzades en el mateix temple que la pintura autògrafa que veurem, a la mà de Muñoz.

Per altra banda, a més de les influències apuntades, i sense deixar el cromatisme terrós valencià, es contempla a la seua obra l'herència del barroc de grans composicions representat pel napolità Luca Giordano. Com també, ja en el segon tram de la seua vida, s'hi han vist altres corrents a partir de l'obra de Corrado Giaquinto (1703-1765).<sup>8</sup> Un pintor que se suposa pogué conèixer gràcies a les obres que havia adquirit Luís Regio.<sup>9</sup>

La primera biografia d'Evaristo Muñoz situa el seu naixement l'any 1671.<sup>10</sup> La data, posteriorment, s'endarrerí fins al 1684 gràcies a nous treballs que exhumaren les dades biogràfiques.<sup>11</sup>

El pintor, com hem mencionat més amunt, s'havia format amb Juan Conchillos en una etapa en què Antonio Palomino treballava per diverses obres a València. Una vegada format, amb 25 anys, es desplaçà a Mallorca (1709) a on formalitzà el seu primer matrimoni. Un fet que originà la vida novelesca que recollí la literatura artística vuitcentista. De totes maneres, de moment, no l'hem sabut localitzar en cap arxiu mallorquí, ni tan sols les dades matrimonials que contribuï a la seua fama sentimental.<sup>12</sup> Els anys de residència a Mallorca són coneguts perquè aquest primer matrimoni fou fet amb una vídua que resultà no ser-ho. S'havia cregut que el marit de la vídua havia mort a Argel. Això va fer que el pintor, una vegada sabé l'existència del vell marit, abandonàs l'illa retornant a València. I en el transbord que realitzà a l'illa d'Eivissa es trobà amb el marit de qui fugia, sense conseqüències sabudes. Una vegada tornat a València es casà altres dos cops. La segona vegada amb una altra falsa vídua i després, finalment, establí el matrimoni definitiu amb Maria Teresa Llàcer.

A banda de poder contenir aquesta història biogràfica quelcom de fantasia, mogut per algun romanent d'història oral amplificada. El cert és

8 D'aquest, encara que no sabem si fou per la influència directa, és de destacar les semblances que ofereix el centre de la pintura de "La llegendària batalla de Clavijo en el qual el rei asturià Ramiro I va derrotar els musulmans" amb l'obra que Evaristo Muñoz realitzà per a la Seu valenciana de "Sant Jaume ajudant als cristians a la batalla de Clavijo". Encara que, també, Antonio Palomino té una pintura al fresc de quadrigues amb un format i vitalisme molt semblant (GUTIÉRREZ PLA, C., *Pintura mural de Antonio Palomino (1655-1726)*, Centro de estudios artísticos Elba, p. 180 [en línia: [www.centroelba.es](http://www.centroelba.es)]).

9 MARCO GARCÍA, V.: "La pintura valenciana ...", *op. cit.*, pp. 84-85.

10 CEÁN BERMÚDEZ, A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (III). Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1800, pp. 211-214. Si a bé, Bermúdez agafà la informació d'Antonio de Orellana, aquesta publicada en posterioritat. En tot cas, és l'obra d'Orellana la que situa el marc de permanència a Mallorca del pintor Muñoz (1709 i 1710), el qual nosaltres hem utilitzat també per completar el títol d'aquest article. Així com per contextualitzar les obres que exposarem: ORELLANA, M.A.: *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Valencia, Ayuntamiento, 1967 (1800), pp. 379-383.

11 S.N. "El pintor Evaristo Muñoz. Documentos inéditos para su biografía", en *Archivo de Arte Valenciano*, v. 2, n. 3 (1916), pp. 118-121.

12 Per exemple, hem acudit en una forquilla temporal de tres/quatre anys en els registres matrimonials de les cinc parròquies de Ciutat de Mallorca durant els anys 1708-1710 (Arxiu Diocesà de Mallorca i Arxiu Capitular de la Ciutat). Així com els arxius de l'església parroquial de Lluçmajor. Que és el temple, com veurem, pel qual realitzà la diversa obra que estudiarem.

que la primera pintura que veurem, la Mare de Déu de la Mercè, és una obra de continguts, tan iconogràfics com iconològics, amb un clar context de protecció i salvaguarda de captius o de viatge marítim. Un fet que mostra paral·lelismes amb la història personal d'aquest primer matrimoni.<sup>13</sup>

L'època que Muñoz residí a Mallorca eren els anys de la Guerra de Successió espanyola però, en tot cas, la importància posterior del pintor va ser per les conseqüències i els efectes que tengué aquesta guerra a València i, específicament, pel nou poder borbònic que s'implantà. A València, ingressà dins l'exèrcit i, després, gràcies a les relacions amb el príncep de Campoflorido i capità del Regne de València des de 1723, Luís Regio y Branciforte, es convertí en el pintor primat de les noves autoritats. A més, fundà una acadèmia de pintura que esdevingué el mestratge de part de la nova generació de pintors valencians: José Llàcer, germà de la seua muller, Florenci Guilló<sup>14</sup>, Isidor Tapia, etc.<sup>15</sup> Per tant, aquesta nova posició d'Evaristo Muñoz

va fer que aconseguís una avantatjosa situació tant en prestigi com en obres encomanades.

L'obra registrada que el pintor va fer a Mallorca era un treball, no localitzat, per a la capella de la Comunió del Convent de Sant Francesc de la capital. Encara que tant Céan Bermúdez com Orellana indicaren que deixà a l'illa altres pintures (sense ser anomenades). En posterioritat, un estudi de Jaime Oleza publicà anotacions modernes, juntament amb un manuscrit del segle XVIII de J. Calafat dedicat a aquest convent, i deixà anotat que Muñoz havia treballat per a la capella o el retaule del Davallament. Un retaule que modernament es va traslladar des de la capella de la Comunió fins a la primera capella a mà dreta del temple. La citació al pintor havia estat recordada per Rafael Isasi. Una referència, segurament, agafada de Cean Bermúdez o del diccionari d'Antoni Furió. Tanmateix, el treball pictòric d'aquest retaule no té res a veure amb Muñoz i la pintura central fou feta per Josep Onofre Borràs en el segle XVII.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> De totes maneres, no hem sabut resoldre documentalment si és una pura coincidència o si té una relació personal afegida amb el pintor.

<sup>14</sup> Podeu veure un estudi d'aquest pintor amb la influència i la relació estilística d'Evaristo Muñoz a: MARCO GARCÍA, V.: "Florencio Guilló, pintor valenciano del siglo XVIII", a *Ars Longa*, 17 (2008), pp. 81-90.

<sup>15</sup> La relació d'alumnes i mestratge que se li ha assignat és extensa, tant pels pintors com pels escultors que treballarien durant la següent generació: Hipólito Rovira o els Vergara (José, Ignacio i Francisco): MORALES Y MARÍN, J.L. "La pintura española del siglo XVIII"; "La escultura española del siglo XVIII", a *SUMA ARTIS*. XXVII. Madrid, Espasa Calpe, pp. 71, 198, 459. A destacar, entre aquests, el pintor José Vergara que també obrí una acadèmia de dibuix que donà lloc a l'Acadèmia de Santa Bàrbara, primer; per després sorgir l'actual Acadèmia de Sant Carles. En el recull biogràfic d'Orellana s'hi troben també altres deixebles: Juan Perales, Tomàs Llorenç, Félix Llorente, Josep Espinós, etc. A més de citar algun col·laborador o acompanyant de Muñoz com l'escultor Francesc Esteve que fugí de la guerra cap a l'illa d'Eivissa: ORELLANA, M.A.: *Biografía pictórica ...*, op. cit., pp. 311, 377, 388, 397, 482. De totes maneres, les biografies d'Orellana, a banda d'ésser unes aproximacions valuoses als artistes valencians a tenir present, i en alguns casos úniques. S'ha de fer constar que alguns personatges citats no pogueren tenir relació formativa directa amb Muñoz. Aquest és el cas del pintor José Zapata (1762-1837) que informava que s'havia iniciat en el món artístic amb ell, però, no pot ser perquè Muñoz morí el 1737 (ORELLANA, M.A.: *Biografía pictórica ...*, op. cit., p. 590). Sobre un estudi actual pel que fa al tractament crític de les biografies d'artistes del segle XVIII, vegeu: GARCÍA LÓPEZ, D.: "De Palomino a Ceán Bermúdez: la biografía de artistas durante el siglo XVIII", a *IMAFRONTA*, 23 (2014), pp. 103-135.

<sup>16</sup> OLEZA, J.: *Llibre de antiguitats de la iglesia del Real Convent de Sant Francesc de la Ciutat de Mallorca*. Palma, Imprenta Guasp, 1928, pp. 43-44. La sola vinculació amb el món artístic valencià que té la peça és que és una còpia, lleugerament variada, d'una pintura que es conserva a la sagristia del Col·legi del Sant Patriarca de València.

L'historiador Antoni Furió en el diccionari que dedicà a pintors i escultors de Mallorca de 1839 inclogué una veu dedicada a Evaristo Muñoz que, més o menys, recollia les dades publicades per Ceán Bermúdez. Furió, també, citava el caràcter anecdòtic del personatge el qual [...] *su habilidad en el danzar, esgrimir la espada y en la pantomina..., al paso que podía serle de gran utilidad, le fue un obstáculo a la aplicación de la pintura, porque ocupaba más tiempo en aquellas frivolidades* [...]. A més, completava les dades amb la menció de les obres que havia realitzat a València: dues teles per a la capella del Crist de la Llum dels agustins descalços, la tela del nínxol de l'altar major i les de la capella de Sant Tomàs d'Aquino pel convent dominic, quadres per a la capella de la Corretja, un Sant Josep i un Sant Joan de Sahagún dels agustins, un Sant Bartomeu o diverses pintures per a la catedral valenciana, entre d'altres. Així i tot, presentà una novetat que no hem localitzat en altres bibliografies publicades<sup>17</sup> i afegí que havia fet una tela de la Verge de la Soledat pel Convent dels Mínims de Palma.<sup>18</sup> Aquesta obra tampoc s'ha localitzada, però, més endavant la relacionarem amb una pintura anònima realitzada pel temple parroquial de Lluçmajor. El temple a on hem identificat el quadre firmat de la Mare de Déu de la Mercè.

Per a l'obra conservada, a València es troba bona part d'entre les quals podem destacar: el Banquet de Wenceslao de Luxemburg i el Mar-

tiri de Sant Joan Nepomuceno que realitzà a l'església de Sant Joan de la Creu; la tela del nínxol del desaparegut retaule major del convent dels dominics (1730); dues teles de Sant Tomàs d'Aquino (una com a convidat a la taula del rei de França, Sant Lluís; i l'altre amb Sant Agustí apareixent al beat Reginaldo) d'uns anys abans pel mateix convent; una tela de Santa Llúcia per a la seua ermita, el retrat de l'arquebisbe Antoni Folch de Cardona (1724) o la pintura de Sant Miquel Arcàngel dipositada en el Museo de Bellas Artes de Múrcia. Dels pocs dibuixos conservats es pot fer menció a Sant Joan de la Mata del museu valencià.<sup>19</sup> També en podem mencionar d'altres atribuïdes, i que més endavant també les relacionarem, com les pintures que formen l'àtic i el bancal del retaule de la Verge de la Sapiència de la Universitat de València.

D'aquestes obres històricament conegudes, s'hi han d'afegir les quatre teles que provenien del fons de la desamortització i que han estat vinculades al pintor. Les obres foren recuperades l'any 2010 pel Museu de Belles Arts de València amb les representacions de la Nativitat, l'Epifania, la Fugida a Egipte i, una darrera, de la Sagrada Família dins el taller de fuster. Els llenços corresponen als béns que integraven el Monestir jerònim de Sant Miquel dels Reis i foren registrades de manera succinta, en origen, com a còpies de Lucca Giordano.<sup>20</sup> A totes

<sup>17</sup> Aquesta obra que recull Furió no surt ni en l'obra de Ceán: CEÁN BERMÚDEZ, A., *op. cit.*, p. 211-214; ni a la d'Orellana: ORELLANA, M.A.: *Biografía pictórica ..., op. cit.*, pp. 379-383. Sembla que en un aplec publicat pel baró d'Alcahali cita una altra peça valenciana que tampoc es troba contemplada a les anteriors biografies: un Sant Antoni Abad en el desert de la Col·lecció del Marquès de San José: ALCAHALÍ Y DE MOSQUERA, J.M.: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia, Imprenta Federico Domenech, 1897, pp. 221-222. Per altra banda, en alguna publicació actual se cita que treballà pel Convent de Dominics de Palma (FRANCISCO FERNANDEZ, J.: "La importància de...", *op. cit.*, p. 419), potser, aquesta, una confusió amb el convent dels Mínims o de Sant Francesc que citen les altres fonts. Tanmateix aquest lloc dominic fou destruït i els seus béns dispersats arran de la desamortització de 1836.

<sup>18</sup> FURIÓ SASTRE, A.: *Diccionario Histórico de los Ilustres Profesores de las Bellas Artes en Mallorca*. Palma, I. Fco. Pons, 1946, pp. 214-215.

<sup>19</sup> DDAA: *Dibujos valencianos del siglo XVII: Sala Villasís*. Sevilla, Fundación El Monte, 1997, p. 288-289, 290-291. En aquest estudi se'n citen altres: un llenç firmat de L'adoració dels reis, a la Catedral de València, i un del Nin de la Passió. També víctima de bé desamortitzat.

<sup>20</sup> Citat a: «www.museobellasartesvalencia.gva.es» (Data consulta: 30/03/2017). Evarist Muñoz (1684-1737) obra recuperada. 22 de desembre 2010/15 de maig 2011. Comissari: José Gómez Frechina.

aquestes, darrerament, s'ha documentat nova obra del pintor, si bé no localitzada o estudiada, com són set pintures que realitzà pel Palau de Parcent (València) entre elles un Sant Vicenç Ferrer.<sup>21</sup>

Finalment, en aquest estudi, com hem anunciat, tractarem l'obra que Evaristo Muñoz realitzà durant l'estada a Mallorca. La relació no és exhaustiva perquè se'n desconeix cap registre documental que la reculli i, a la vegada, cap de les pintures que desenvoluparem han estat recopilades per la bibliografia que ha prestat interès per aquest pintor. Totes les teles es conserven en el temple parroquial de Lluçmajor, un nucli situat a pocs quilòmetres de la capital mallorquina, i l'obra que marca la base d'aquest treball s'inicia, i pren com a eix, la localització d'un llenç autògraf que es troba a l'àtic del retaule de Santa Anna d'aquesta església: l'Aparició de la Mare de Déu de la Mercè a Sant Cristòfol i a Sant Pere Nolasc. Una vegada localitzada i estudiada aquesta obra, relacionarem la presència i el treball d'aquest autor en aquest lloc amb altres sis pintures anònimes conservades en un retaule de Sant Domènec de Soriano. Aquests altres treballs pictòrics ens oferiran uns clars paral·lelismes estilístics, cromàtics, temàtics, així com del cercle valencià, els quals ens donaran una base coherent que ens faran apuntar cap a una possible autoria del pintor Muñoz.

#### LA PINTURA DE LA MARE DE DÉU DE LA MERCÈ

La primera pintura que analitzarem és la tela que corona l'àtic del retaule de Santa Anna a l'església de Lluçmajor (fig. 1). En primer lloc, i abans de tractar l'obra, hem de citar que sabem l'autor gràcies a què la signà. Si bé, en una visió normal, des del punt de vista de l'espectador, la firma sigui inapreciable, a més d'estar desgasta-



Fig. 1.- Evaristo Muñoz. *Aparició de la Mare de Déu de la Mercè a Sant Pere Nolasc i Sant Cristòfol*. Església de Sant Miquel, Lluçmajor. (Fotografia: DeuXquinze)

da i descolorida pel pas del temps, en una observació en detall i davall de la figura agenollada de l'esquerra (Sant Pere Nolasc), just darrera de la filactèria del primer terme, es troba un cartell, a mode de peanya o pedra, i es pot llegir el llinatge: "MVNOS" (fig. 2). Les dues primeres lletres són situades en un espai considerablement separat i la lletra del final en minúscula i tombada. Tanmateix, una vegada localitzada la inscripció i vist el conjunt del llenç no ofereix dubtes del seu creador.

21 GÓMEZ-FERRER, M.: "El Palacio de Parcent de Valencia", a *Archivo de Arte Valenciano*, XCVI (2015), p. 102. També se'n poden trobar d'altres atribuïdes com un esbós de la Condemna de Sant Pere, per a un sostre, localitzada en el Palau del marquès d'Alameda: DE SILVIA Y VERASTEGUI, S.: "Aportación al estudio de las colecciones privadas vitorianas", a *Bilduma Ars*, 1 (2011), p. 60. O també, l'esbós inicial que realitzà de "L'Aparició de Sant Agustí i Sant Tomàs al beat Reginaldo" sorgida a la Casa de subhastes Fernando Duran de Madrid (abril/2017. Lot 861), i l'obra, recentment restaurada: "El miracle de la Verge de Loreto" (1732) de Mutxamel (Alacant).



Fig. 2.- Evaristo Muñoz. *Aparició de la Mare de Déu de la Mercè*. Detall inscripció i firma. Església de Sant Miquel, Lluçmajor. (Fotografia: DeuXquinze).

Pel que fa a la datació de l'obra, la trobam a la inscripció central posada dins una filactèria que completa l'escut central d'armes del promotor. Hi diu: *ES MANA FER, AN, 1709 / (P)ER SE(R), CAPELLA, D(E)S PO(N)SOS*. La datació es correspon a la data d'arribada d'Evaristo Muñoz a Mallorca i, a la vegada, ens indica el promotor: la família Ponç.<sup>22</sup> D'aquesta família suposam que devia tenir bastant cabdal econòmic i el llinatge fou posat en la forma del plural: Ponç-Ponsos. Un fet que trobam habitual en els registres antics i quan diverses generacions es feien enterrar o tenien alguna vinculació amb capelles particulars, i que anaven a compte de la mateixa nissaga<sup>23</sup>. Pel que fa al moble que conserva la pintura, així com el següent retaule que tractarem, foren relacionats amb el taller

d'escultura dels Ribes. Un obrador mallorquí que residí a Lluçmajor durant el darrer terç del segle XVII i la primera meitat del següent.<sup>24</sup>

Aquesta obra representa l'Aparició de la Mare de Déu de la Mercè a Sant Pere Nolasc i a Sant Cristòfol. La Verge vesteix una túnica de ric florejat amb el Nin Jesús entre els braços. Per contextualitzar l'aparició divina s'adoptà l'esquema habitual del tipus d'aparició d'una Glòria amb el cel obert. La figura mariana es troba elevada en el centre i envoltada, circularment, per un conjunt d'amorets. Una de les característiques amb la qual la identifiquem amb la Mare de Déu de la Mercè és a través dels escapularis que porta a on s'hi troben diverses creus amb el format que caracteritza l'orde dels Mercedaris.<sup>25</sup> Les figures

<sup>22</sup> L'escut d'armes Ponç a Mallorca és una figura d'un pont amb tres arcs: BOVER, J.M<sup>a</sup>. *Nobiliario Mallorquín*. Palma, J.J. Olañeta, (1850) 2005, p. 287-288. L'escut és molt semblant al llinatge pròpiament anomenat de Pont, que és un altre pont en dos arcs.

<sup>23</sup> Aquest ús el trobaríem en altres exemples i llinatges: Tomàs-tomassos, Font-fonts, Bauçà-bausans, etc. En els llibres de defuncions parroquials una de les branques del llinatge Ponç, i d'altres que hi estaven vinculades, es feien enterrar citant el lloc com a: *... la capella dels ponsos*. Malauradament, amb la sola citació del llinatge sense un nom concret fa que la identificació de la branca familiar corresponent, així com del promotor personal, en concret, no sigui ara mateix possible. Donada la quantitat de difunts que hem trobat dins els llibres de morts que s'hi feien enterrar.

<sup>24</sup> POU AMENGUAL, M.: "Els escultors Ribes. Notes biogràfiques i obra documentada", a *Locus Amoenus*, 13 (2015), p. 66.

<sup>25</sup> La creu mercedaria és de quatre costats amb el nucli de la creu estret i dues puntes amples a cada braç.



agenollades són Sant Cristòfol amb el Nin Jesús sobre l'espatlla<sup>26</sup> i Sant Pere Nolasc. Aquest segon personatge encara vesteix de mercader, que és el vestuari usat abans de què fundàs i s'ordenàs frare de l'orde.

Cal fer notar, a més, en relació amb Evaristo Muñoz, que aquesta advocació no era ni pel caire personal ni pel caire del seu origen valencià un tema desconegut, perquè, també a la seua terra natal aquest patronatge és el que tenia el Monestir de Santa Maria del Puig. Un monestir de l'orde mercedari fundat per Jaume I i, durant molt de segles, patrona del Regne de València.<sup>27</sup>

L'Orde de la Mercè fou fundat per Sant Pere Nolasc. Sant Pere Nolasc era un mercader que havia començat la tasca de redempció dels captius cap el 1203 i, pocs anys després, davant l'augment i la necessitat d'aquesta activitat va demanar inspiració i ajuda divina. La sol·licitud li arribà a través de l'aparició de la Mare de Déu que l'aconsellà fer un nou orde religiós que, en certa manera, és l'escena que trobam representada en aquest llenç. En tot aquest projecte fou ajudat pel rei Jaume I i el seu confessor, Sant Ramón de Penyafort. Els tres, per tant, considerats co-fundadors d'aquesta institució.<sup>28</sup> Sant Pere Nolasc fou un sant prou conegut a Mallorca durant l'època medieval i moderna. Si bé el temps l'ha deixat bastant arraconat. Per

exemple, es creu que era un dels qui assistí a la conquesta de Mallorca amb Jaume I (1229), i després, els mercedaris s'hi instal·laren (1232). El 1639 els Jurats de Mallorca el proclamaren patró del Regne. Encara ara, en un carrer que dur el seu nom es creia que havia habitat. Així com també pogué ser el primer lloc on els mercedaris tingueren residència i, posteriorment, compraren un solar prop de la plaça de Cort.<sup>29</sup>

El format que s'escollí per representar el sant a la pintura consideram que Muñoz ho féu de manera bastant original i peculiar. Tant pel que fa a la vestimenta com per a l'elecció de la figura que l'acompanya. El pintor realitzà el vestit del fundador amb rics teixits de mercader. Una representació del sant d'abans de fundar l'orde i de ser-li concedit l'hàbit blanc d'aquesta comunitat. En la majoria dels casos que es representa aquesta escena; la Verge apareix davant el sant i aquest vestit amb l'hàbit o rebent-lo de les seues mans. Aquestes altres tipologies iconogràfiques les trobam treballades a Alonso del Arco, José del Cobo Guzmán o en el mateix Francisco de Zurbarán. Si bé el sant en aquestes ocasions sol portar un ropatge pobre o a la castellana. Un altre dels atributs iconogràfics és el llibre amb el que apuntà l'ordre encomanada de la Verge per a la fundació o, bé, els comptes pecuniaris per poder rescatar els esclaus captius. Aquest

<sup>26</sup> DUCHET-SUCHAUX, G.; PASTOURREAU, M.: *La Biblia y los santos*. Madrid, Alianza ed., 2003 (1996), p. 112-114. La historicitat d'aquest sant és problemàtica. Fins i tot fou retirat del santoral litúrgic per Pau VI (1969). S'hi ha vist tant trets de llegenda com identificat amb algun màrtir del primers anys del cristianisme. Fins i tot amb la influència de la mitologia egípcia i el déu Anubis.

<sup>27</sup> A més no deixa de tenir els seus paral·lelismes amb el període de temps que Muñoz passà a Mallorca. Recordem que aquest pintor es casà amb una vídua, a causa de la captivitat i la suposada mort del marit. A més, també pot fer referència als negocis de la família promotora de la pintura. I per tant, la realització d'aquesta pintura podria tenir alguna relació personal amb el pintor, més enllà del tràmit purament mercantil o de venda de la peça.

<sup>28</sup> La llegenda i les distintes versions sobre la fundació, els motius i actors principals, o la seva diversa implicació és variada. Per exemple, alguns parlen que el mateix Jaume I durant la seva reclusió per Simó de Monfort prometé fundar l'orde. Així com qui dona l'hàbit de frare a Pere Nolasc és el mateix Conqueridor. La versió que es promocionà més sembla que fou la publicada a través de l'*Speculum Fratrum* de P. Gaver (1445). Aquesta recollia que Jaume I i Sant Ramón de Penyafort havien tengut la mateixa visió o aparició de la Verge manant fundar el nou orde religiós. Una versió que ha estat descartada per la crítica moderna. Vegeu el treball de F. D. Gazulla sobre l'anàlisi de les diverses fonts primitives a: GAZULLA, F.: *La orden de Nuestra Señora de la Merced: estudios historico-críticos (1218-1317)*. Valencia, Monasterio del Puig, 1985, pp. 37-52.

<sup>29</sup> GAZULLA, F.: *La orden ...*, op. cit., pp. 150-157.

atribut que se solia representar enterra, aquí és aguantat damunt la cama i complementat amb la ploma d'escriure a l'altra mà del personatge.

La figura del costat, Sant Cristòfol, és una parella gens convencional o, almenys, nosaltres no hem localitzat a cap altre exemple aquests sants dins la mateixa representació. Aquest lloc solia ser ocupat pels altres fundadors de l'orde com eren Jaume I o Sant Ramon de Penyafort. No sabem la causa de la inclusió d'aquesta figura, encara que hem apuntat que podria correspondre a algun afer del negoci del promotor o correspondre al seu nom.<sup>30</sup> En tot cas, les dues figures i l'advocació principal a la Mercè ofereixen un conjunt devocional bastant unitari i estaria relacionat amb la protecció a la navegació i el transport: l'advocació a Sant Cristòfol correspondria a la salvaguarda dels viatgers, mariners o de les tempestes; i es complementaria amb l'advocació a la Mare de Déu de la Mercè i a Sant Pere Nolasc pel que fa a l'alliberament dels mariners o navegants captius. Per tal cosa donaria el resultat d'una pintura amb dues advocacions complementàries respecte a dues vessants sobre les dificultats i els perills del món marítim.

Una vegada identificats els personatges de la pintura i, en certa manera, algunes hipòtesis sobre el motiu del seu encàrrec o els personatges que apareixen, podem observar com l'estil i el tractament pictòric de l'obra no s'allunya de la manera de treballar del pintor valencià. Veiem com l'obertura del cel i, en general, tota la pintura es realitzà amb una cromatisme força terros. La banda superior, així com la distribució dels personatges, ens pot recordar el treball que Muñoz realitzà sobre l'Aparició de Sant Pere i Sant Pau pel retaule major del convent de Sant

Domènec a València. Una obra feta vint anys després. La pintura mallorquina de la Mercè, però, mostra un conjunt molt més compostat i clar. Mentre que en l'exemple valencià s'accentuaren els efectes atmosfèrics amb un resultat que carrega l'escena. Pel que fa a la figura de Sant Cristòfol és apreciable el domini en el tractament dels teixits i la riquesa del color. El mateix control el trobam amb la rica vestimenta de mercader de l'altra figura i que adoptà un estil i color italianitzant.<sup>31</sup> El cos i el rostre barbat de Sant Cristòfol ens recorden a una tipologia que el pintor no abandonà durant la seua trajectòria professional perquè el podem comparar, en aquest cas en versió jove, amb el cavaller envellit i barbat, també amb riques vestimentes, que apareix darrera el tron del rei francès en el quadre que realitzà de Sant Tomàs d'Aquino convidat a la taula de Sant Lluís (1729).<sup>32</sup>

Per altra banda, la figura del Nin Jesús que es troba a l'espatlla de Sant Cristòfol guarda un equilibri inestable. Una figura en moviment que també podem seguir en el Nin Jesús que realitzà per un gravat de Tomàs Planes o, repetit, en un nin àngel a la pintura que li atribuïrem de l'Aparició de Sant Domènec a Soriano.

La figura del mercader Pere Nolasc es troba agenollada damunt terra, a diferència de la seua parella que l'hem vista agenollada damunt roques que sortien de l'aigua, i l'acompanyen diversos treballs preciosistes com és l'empunyadura de l'espasa. Una característica que ens anuncia l'ornamentació que solen tenir algunes obres del pintor. El rostre i la vestimenta s'agermanen amb algunes figures que realitzà en El Banquet de Wenceslau de Luxemburg i El Martiri de Sant Joan Nepomuceno.<sup>33</sup> En

<sup>30</sup> El promotor seria, per tant, Cristòfol Ponç. En tot cas segueix essent un personatge que no hem localitzat documentalment i ho apuntam purament com a reflexió afegida.

<sup>31</sup> Aquesta característica és una de les maneres de treball d'Evaristo Muñoz i que Francisco Fernández també li observà: un marcat estil venecià a causa del cromatisme usat (llenç de Santa Llúcia, Sant Joan Nepomuceno o en les composicions de gran format): FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, J.: *op. cit.*, p. 420.

<sup>32</sup> GARCIA, V. M.: *op. cit.*, pp. 252-253.

<sup>33</sup> GARCIA, V. M.: "La decoración pictórica de la iglesia de San Juan de la Cruz, antigua parroquia de San Andrés de Valencia", a GARÍN LLOMBART, F.; PONS ALÓS, V.: *La Glòria ...*, *op. cit.*, p. 515.



Fig. 3.- Evaristo Muñoz. *Epifania*. Museu de Belles Arts de València, València.

aquests altres exemples veiem l'ús del mateix disseny i de la morfologia del rostre (caps i cares allargades, barbes perfilades i apuntades) en diversos personatges com és en alguns criats del banquet, sobretot el que està assegut vora el sant, així com els soldats damunt el pont. Pel cas de la pintura del martiri. Un altre recurs usat en aquestes obres com és el model de turbant vermell, és un objecte que sembla ser molt habitual en les seues elaboracions perquè, també, es poden localitzar a diversos personatges (rei i patges) de la pintura de l'Epifania del Museu de

Belles Arts de València (fig. 3), i en un altre grup de personatges que es troben a la predella del retaule de Sant Domènec del pròxim apartat.

Finalment, pel que fa a l'esquema compositiu de la pintura de l'Aparició de la Verge de la Mercè s'inscriu dins les elaboracions coetànies i habituals pel que fa al seguiment de formats devocionals o d'estampa. El podem trobar en material gràfic amb el que realitzà Muñoz i el gravador Tomàs Planes per a la portada de les Constitucions de la Universitat Literària de la Ciutat de València (1733).<sup>34</sup> Aquest gravat mos-

<sup>34</sup> El gravat fou tractat a: CATALÁN MARTÍ, J. I.: "Virgen de la Sapiencia", a GARÍN LLOMBART, F.; PONS ALÓS, V.: *op. cit.*, p. 644-645.

tra a la Mare de Déu en el centre emmarcada arquitectònicament dins un paisatge i els dos sants patrons de la ciutat de València agenollats a la part baixa. En aquest cas, les observacions més significatives que podem mencionar són el seguiment dels detalls en les vestimentes així com alguns moviments anatòmics: el moviment del braç de la figura de Sant Vicenç Ferrer damunt el pit és el mateix recurs que seguí a la figura de Sant Cristòfol mallorquina; l'ús d'un paisatge de fons amb una edificació (un edifici en el cas mallorquí i una ciutat fortificada, potser València, en el cas valencià); o en l'elaboració dinàmica i oberta del Nin Jesús que hem citat.

Pel que fa a altres exemples coetanis d'aquesta composició i, de manera particular, a la iconografia de la Mare de Déu de la Mercè. La podem trobar en el treball del català Antoni Viladomat (1678-1755). En aquest cas, a través del gravador Ignasi Valls es troba una estampa d'aquesta advocació que s'agermana molt a la tela de Muñoz. En aquesta ocasió, trobam la representació clàssica de tot el grup sencer dels fundadors mercedaris: Pere Nolasc que rep l'hàbit religiós, envoltat de Jaume I i Sant Ramon de Penyafort. Una estampa també amb una ciutat en el centre (aquí, potser, Barcelona on es fundà l'orde) mentre que a la dreta s'alça una

muntanya amb una petita edificació al cim.<sup>35</sup>

Fins aquí hem pogut presentar i analitzar una pintura desconeguda que Evaristo Muñoz realitzà durant el seu primer any d'estança a l'illa. Aquesta primera obra identificada amplia el catàleg del pintor i ens ajuda a posar-lo en el context del període i de les zones a on treballà o pogué estar-hi relacionat. Una vegada tractada aquesta feina ens ha semblat convenient vincular-la amb altres obres d'aquest mateix temple parroquial de Lluçmajor.

#### ALTRES POSSIBLES TREBALLS D'EVARISTO MUÑOZ A MALLORCA

Les altres obres que per les seues peculiaritats consideram que podrien haver estat pintades per Evaristo Muñoz durant aquesta època són les sis pintures que es conserven en el retaule de Sant Domènec d'aquesta església: les dues dels carrers laterals de la predella,<sup>36</sup> dues més en els carrers laterals del cos central (Sant Tomàs d'Aquino i Sant Vicenç Ferrer), la pintura titular (La presentació de Sant Domènec a Soriano) i la pintura de l'àtic (una Mare de Déu dels Dolors).<sup>37</sup>

L'erudit mallorquí Antoni Furió en el diccionari sobre artistes que treballaren a Mallorca, com hem comentat més amunt, registrà que Muñoz havia fet una tela de la Mare de Déu

35 Per a un estudi en concret del pintor Viladomat: MIRALPEIX VILAMALA, F.: *El pintor Antoni Viladomat i Mnalt (1678-1755): Biografia i catàleg crític*. [Tesi inèdita]. Universitat de Girona. 2005. I per a l'estampa: p. 208 i s., figura 128, n. cat. 114-115. En aquesta ocasió també s'acudí a fer un escut central a baix. De la mateixa manera que Muñoz el va fer a la pintura de la Mercè amb l'emblema dels promotors.

36 Aquestes dues teles les deixam de banda pel mal estat i les pèrdues de pintura que pateixen. No deixen fer cap lectura particular encara que, com hem dit abans, alguns dels seus elements (p.e. el vestuari d'alguns personatges) estan relacionats amb els recursos que ell utilitzava. La pintura de la dreta té uns interiors que es repeteixen a les obres del bancal del retaule vinculat al pintor de la capella de la Sapiència de la Universitat de València.

37 Per a l'anàlisi d'aquestes teles es farà amb una metodologia individualitzada, sense seguir l'ordre de lectura acadèmica del retaule. Ho fem així per diversos motius. L'apartat només estudia les pintures del moble que trobam vinculables al pintor i es fa des de 3 eixos directes que hem trobat que les connecten amb la seua obra: 1.- La base física de la presència en aquest temple d'una obra firmada pel pintor (la peça de la Mercè); 2.- Tenir recollida en la bibliografia publicada una Mare de Déu dels Dolors feta a Mallorca (que serà la primera obra que tractarem), i; 3.- Les característiques conjuntes d'aquests llenços amb altres obres conegudes del pintor.

38 FURIÓ SASTRE, A.: *Diccionario Histórico ...*, op. cit., p. 214.



Fig. 4.- Evaristo Muñoz, (atribució). *Mare de Déu dels Dolors*.  
Església de Sant Miquel, Lluçmajor.  
(Fotografia: DeuXquinze).

de la Soledat per a un convent dels Mínims.<sup>38</sup> Aquesta feina, si era pel lloc que la situà, no s'ha conservada o identificada perquè fou derruït a causa de la desamortització. En canvi, aquesta referència bibliogràfica ens serveix, a manera de font publicada, per connectar i poder resituar

l'obra dins els nous llocs que ara sabem que el pintor havia treballat. A l'àtic d'aquest retaule de Sant Domènec de Lluçmajor es va pintar una Dolorosa i, com seguidament analitzarem, el llenç segueix unes característiques molt properes a la seua obra pictòrica.<sup>39</sup>

Aquesta pintura de la Mare de Déu dels Dolors (fig. 4) representa a Maria just després d'haver-se retirat el Crist Mort. El personatge central mira el cel amb les mans creuades i es lamenta de la mort del fill. A l'angle dret, un àngel aguanta amb el braç allargat els tres claus del crucificat; a l'esquerra, un altre àngel situat en la penombra acompanya l'escena. Per davant i en els costats de la Verge, veiem els atributs de la Passió: la corona d'espines, les cadenes, els daus i l'escala del davallament mig tombada.

Aquesta pintura té un obra germana, ara atribuïda a Muñoz, que és la pintura de la Nativitat que havia realitzat pel Monestir de Sant Miquel dels Reis (fig. 5). Una de les pintures que el Museu de Belles Arts de València recuperarà de l'anonimat i que fou víctima, com hem dit, de la desamortització. Encara que siguin dos passatges extrems de les Sagrades Escripures. Aquest altre llenç es pot relacionar clarament amb la pintura de la Dolorosa. Aquestes teles comparteixen unes semblances cromàtiques, estilístiques, formals i de composició bastant mimètiques. Un fet que no pot deixar indiferent i veure'n un possible mateix autor.<sup>40</sup> Malgrat les semblances podem extreure algunes particularitats; a la pintura de la Dolorosa s'augmentà el moviment així com s'usà una tècnica i un treball molt més acurat enfront de l'obra

39 Furió la cita com a [...] *una tela de la Virgen de la Soledad* [...] que no és exactament una Verge Dolorosa. Aquí ens adscriuim a l'ús indiscriminat en què se la podia citar, tant amb un com amb l'altre nom (indistintament dels atributs o la iconografia específica): DUCHET-SUCHAUX, G.; PASTOUREAU, M.: *La Biblia y los santos...*, op. cit., p. 263. Així i tot, l'obra que cita Furió i el lloc pogueren existir realment. Si és així, i l'atribució que desenvoluparem sigui certa, n'hauria fet dues.

40 Els elements compartits són abundants: l'element en biaix a primera línia, sigui l'escala en la versió de la Dolorosa o una peça de fusta, sense identificar, en la pintura de la Nativitat. Un recurs que repeteix utilitzant formes vegetals pel cas de la pintura de Santa Llúcia o, en formes d'accidents geogràfics, en les dues pintures de Sant Tomàs d'Aquino i Sant Vicenç Ferrer que exposarem més endavant. Aquest element també és habitual a l'obra d'Antonio Palomino i el pogué influir: per exemple, la pintura de l'Al·legoria de l'Aire del Museo del Prado. Per altra banda, de les dues pintures que fem referència, veiem els paral·lelismes també en el treball del vestit, la disposició del vel, el fons o la característica terrosa.



Fig. 5.- Evaristo Muñoz. *Nativitat*. Museu de Belles Arts de València, València.

del Naixement. Al nostre entendre, la tela de la Nativitat sembla tenir una certa limitació o una elaboració estricta de regulació acadèmica. Potser, encara, marcada per l'etapa formativa d'un primer període.

Aquests treballs amb la figura de Maria, com a protagonista principal, segueixen els models difosos en l'obra del tractadista Palomino. Recordem que quan Muñoz viatjà a Mallorca (1709), Antonio Palomino ja havia fet l'estada a València (1697-1705), i qui sap si el mateix Evaristo Muñoz, donada l'amistat que el seu mestre, Conchillos, tenia amb el pintor còrdobes,

pogué no només estudiar l'obra del pintor andalús en el taller sinó, també, participar en ella. A les obres de gran format, per exemple, Palomino solia incloure ajudants i col·laboradors diversos. Al cap i la fi, a València, a més de difondre models, desenvolupà i afavorir el barroc decoratiu i, a banda de Muñoz, també influir en altres pintors: Dionís Vidal, Bautista Simó, Antonio Richarte, etc.<sup>41</sup> Les obres que elaborà amb aquesta disposició de la Mare de Déu, així com l'ús cromàtic escollit, es troben també a: la Verge de Pentecosta (ca. 1696-1705) ara dipositada al Museo del Prado<sup>42</sup>; les teles del Somni de Sant

<sup>41</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: *Pintura Barroca ...*, op. cit., pp. 19-20, 426-427.

<sup>42</sup> A: «[www.museodelprado.es](http://www.museodelprado.es)» (Data de consulta: 27/11/2015). Per a la datació, d'aquesta i de la següent, el pintor la degué realitzar durant l'estada valenciana

<sup>43</sup> A: «[www.ceres.mcu.es](http://www.ceres.mcu.es)» (Data de consulta: 27/11/2015).

Josep (ca. 1697) o en la Fugida a Egipte.<sup>43</sup> Les figures que apareixen en aquestes darreres es poden comparar amb les fetes per Muñoz pel Monestir de Sant Miquel dels Reis.

De la mateixa manera podem desenvolupar com en algunes versions masculines, l'àngel del costat dret de la Dolorosa, s'usà una morfologia (faccions del rostre, els cabells o la musculatura del tronc) que podem seguir, també, en un dibuix realitzat pel còrdobes de la Col·lecció Abelló i dedicat al bateig de Crist: cap en format rectangular i ple, mentó marcat, nas apuntat i arrodonit.<sup>44</sup> Una morfologia que té la versió pictòrica en un Martiri de Sant Sebastià. Actualment exposat en el Musée Thomas Henry (Cherbourg-Octeville, França).<sup>45</sup>

Aquesta òrbita d'influències de Palomino, amb la qual tractam aquestes peces, la podem seguir veient dins el cercle castellà amb l'exemple del pintor Juan Delgado (doc. 1696-1730). Un pintor de l'àrea de Madrid i conegut pel tractadista.<sup>46</sup> Al pintor Delgado se li ha vist la seua influència a través de les pintures que realitzà per a les voltes de la capella de la Real Congregación de la Concepción del Col·legi Imperial de Madrid.<sup>47</sup> Però, pel cas concret de la Mare de Déu dels Dolors, ens interessa fer esment a una Dolorosa que Juan Delgado realitzà el 1713 i localitzada a la parròquia de la Immaculada a Herencia (Ciudad Real, Espanya)



Fig. 6.- Juan Delgado. *Virge Dolorosa*. Iglesia de la Inmaculada, Herencia-Ciudad Real.

(Font: Parroquia de Herencia)

44 El dibuix del bateig de Crist fou registrat dins el cercle d'Antonio Palomino i, en general, madrileny del primer terç del segle XVIII (p.e. Juan Carreño de Miranda). I relacionat amb l'ascendència de l'italià Carlo Maratti: NAVARRETE PRIETO, B.; PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: *Álbum Alcubierre. De la Sevilla ilustrada del Conde del Águila a la Colección Juan Abelló*. Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2009, p. 218-219. Darrerament, i a partir de les investigacions que es dugueren a terme a causa de l'exposició sobre l'Álbum Alcubierre (2014). El dibuix ha estat assignat, definitivament, al pintor cordobès –segons Felipe Marín, Vicente Samper i Natividad Galindo («www.europapress.es») Data publicació: 18/06/2014). El seguiment dels models, esbossos o idees del pintor Palomino pels pintors valencians és un fet sabut i conegut. El mateix tractadista en deixà testimoni en els seus escrits, per exemple: el mestre d'Evaristo Muñoz, Juan Conchillos, a més de company de Palomino li solia demanar consells artístics i tècnics: PALOMINO, A.: *Vidas*. Op. cit., p. 383-385. I quan a un deixeble seu, Dionís Vidal, se li concedí l'obra pictòrica dels frescos de l'església de Sant Nicolau de Bari (València), el pintor Vidal l'anà a veure per demanar-li idees i models per fer la nova obra: PALOMINO, A.: *El museo pictórico y escala óptica (II)*. Madrid, Aguilar, 1988, pp. 417 i ss. D'aquest seguiment que el mateix Palomino en deixà constància escrita es pot comprovar, també, a manera visual i gràfica, amb el dibuix de La Fortalesa del pintor conservat a l'Álbum Alcubierre, que fou totalment copiat per Dionís Vidal en una petxina de l'església de Nostra Senyora de la Misericòrdia (Campanar, València): NAVARRETE PRIETO, B.; PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: *Álbum Alcubierre*, op. cit., pp. 166-168. Del mestre de Muñoz també en podem dir el mateix amb la Immaculada Concepció que realitzà el 1697 pel Convent de La Puritat de València (GARCIA, V. M.: *op. cit.*, p. 234-235). Un model que entra dins l'entorn de les Immaculades coronades amb estrelles que realitzava Palomino. L'ús de tonalitats blanques i pinzellada pastosa de les diverses obres mallorquines també ofereixen cert record de la pintura que Conchillos realitzà en l'obertura del cel a la tela de Jesús amb els seus pares (GARCIA, V. M.: "Comida de Jesús con sus padres", a GARÍN LLOMBART, F.; PONS ALÓS, V.: *op. cit.*, pp. 584-585).

(fig. 6).<sup>48</sup> La pintura mallorquina és terrosa i té una escenografia tancada mentre que la de Juan Delgado s'obri dins un paisatge però, ambdues, comparteixen el mateix model, la distribució d'elements i les altres característiques. Un fet que pensam que ens pot informar, de manera concreta, d'unes obres paral·leles creades a l'aire lliure dels treballs del pintor andalús.

L'altre llenç a tractar és la pintura de La presentació de Sant Domènec a Soriano (fig. 7). L'obra segueix la iconografia d'una estampa italiana sobre la llegenda produïda en el convent italià de Soriano Calabro. El 1530 el sagristà del convent, fra Lorenzo, entrà dins l'església i es trobà amb tres dones. Una d'elles li lliurà una pintura de Sant Domènec per posar a l'altar del temple. El dia següent, una de les donzelles tornà a presentar-s'hi explicant que les dones del dia abans havien estat ella mateixa, Santa Catalina d'Alexandria, la Verge Maria i Santa Maria Magdalena. Aquests personatges són les protec-

tores de l'orde dominicà.<sup>49</sup> Aquest tema és un esdeveniment conegut dins el cercle dominic valencià i que també fou interpretat per pintors com Juan Bautista Maíno o Zurbarán.<sup>50</sup>

Per iniciar l'anàlisi d'aquesta obra, es convenient veure, en primer lloc, el conjunt general del treball. A diferència dels exemples més coneguts d'aquesta iconografia: representada en un interior de temple o en un espai exterior davant un edifici. Aquí trobam que la pintura fou dividida en grups de personatges i dins una escenografia celestial separada per formacions boiroses.<sup>51</sup> Aquesta composició grupal: el central format per la Verge, Santa Maria Magdalena i Santa Catalina d'Alexandria; un altre grup al darrere amb una cort femenina angelical i musical; i l'aparició de diversos àngels, a la dreta i a l'esquerre, de la part superior consideram que entren dins l'esquema plàstic que podria tenir el pintor Evaristo Muñoz. Pel fet que sembla ser un seguiment de les escenografies represen-

- 
- 45 Hi ha altres elements idèntics en aquestes obres, per exemple: el tors superior del màrtir és repeteix en el dibuix del bateig de Crist, així com en el tors despulat de Sant Cristòfol de la pintura de la Mercè.
- 46 El pintor Juan Delgado realitzà un elogi poètic a favor de Palomino i aquest el recollí en una de les seves obres: PALOMINO, A.: *El museo pictórico ...*, op. cit., pp. 40-41.
- 47 PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: op. cit., p. 406.
- 48 La pintura està datada i firmada pel propi pintor. Agraeixo la informació de l'existència d'aquesta obra a les dades i la documentació gràfica aportades pel professor i historiador de l'Art Cipriano García-Hidalgo. Per a la peça: «[www.parroquiadeherencia.com](http://www.parroquiadeherencia.com)»; pel treball dedicat a Juan Delgado: GARCÍA-HIDALGO, C.: «La última quadratura madrileña: la bóveda de la capilla de la Congregación de la Inmaculada en el Instituto San Isidro de Madrid», a «<https://investigart.wordpress.com>» (Data de consulta: 05/04/2016). I enllaços relacionats.
- 49 Les obres i les representacions pictòriques dels dos retaules que estem desenvolupant no semblen tenir cap programa iconogràfic conjunt ni cap relació de contingut entre elles. En canvi, sí que en tenen dins el discurs històric cristià pel que fa als personatges i als ordes religiosos que s'hi representen. Per exemple, Miquel d'Esplugues en una obra de començaments del segle XX, de marcat caràcter purità, contraposa els dos sants (Sant Domènec i Sant Pere Nolasc) identificant-los de temperaments i actituds contràries. Un, a través del seu orde religiós i figures (Sant Tomàs, Sant Vicenç Ferrer o la Inquisició) oferiria una actitud combatent contra l'heretgia. Mentre que l'altra (Sant Pere Nolasc i els Mercedaris) oferien un llenguatge de caritat cristiana i una moral de beneficiència. La doctrina dominica la relacionava amb Castella i l'estil Mercedari ho feia amb Catalunya (ESPLUGUES, M.: *Nostra Senyora de la Mercè. Estudi de psicologia ètnico-religiosa de Catalunya*. Barcelona, Il·lustració Catalana, 1916, pp. 36-47). Aquesta comparació entre els sants, sense la divisió territorial, va ser presentada també per Tirso de Molina tres segles abans, afegint Sant Francesc d'Assís, com a patriarques que reformularen una part del món cristià (TÉLLEZ G. (Ed.); MOLINA, T.: *Historia general de la Orden de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*. I. Madrid, Prov. Merced de Castilla, 1973, pp. 10-12).
- 50 BLAYA ESTRADA, N.: «La imatge de l'orde de Predicadors. Iconografia dominicana en els gravats de la Universitat de València», a CALLADO ESTELA, E.; ESPONERA CERDÁN, A. (comp.): *El Palau de la Saviesa*. València, Universitat de València, 2005, pp. 74-77.
- 51 L'exemple dins una escenografia celestial, és a dir, amb un fons de núvols, també es pot trobar a la feta per Juan del Castillo pel Convento de Madre de Dios a Sevilla (NAVARRETE PRIETO, B.: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998, p. 279). Si bé, nosaltres, l'estratificació en pisos i grups de l'exemple mallorquí ho dirigim a partir de la influència de Palomino a València.





Fig. 7.- Evaristo Muñoz, (atribució). *Aparició de Sant Domènec a Soriano*. Església de Sant Miquel, Lluçmajor. (Fotografia: DeuXquinze)

tades a les voltes de la Basílica dels Desemparats o en el temple de Sant Joan del Mercat de València.<sup>52</sup> Unes empreses pictòriques d'ample repercussió i seguit dins el món artístic valencià i què, com hem dit, Muñoz degué veure i estudiar en els anys de formació.

Una vegada feta la referència general al marc d'inspiració que podria tenir aquesta obra, podem completar-la amb altres detalls que ja ens són familiars: el cromatisme segueix l'estil terrós característic i molt paral·lel, en aquest cas, a l'anterior pintura de la Mercè; la figura de Maria continua el disseny que hem vist. A més, el format d'estar damunt un núvol, ens aproxima a altres obres valencianes i que podem observar en el llenç vinculat a José Vergara de Sant Pere Nolasc intercedint davant la Verge per a uns frares malalts. Una obra feta pel Convent de la Mercè a València i ara en el Monestir del Puig.<sup>53</sup> Aquesta pintura del Puig no deixa de recordar els efectes curiosos amb que s'atribuïa el temperament de Muñoz i que Orellana personalitzava amb un deixeble (Ignacio Vergara): [...] *sus obras, aunque llenas de estudio, se reconoce demasiado fuego, el que adquirió en sus principios de Evaristo Muñoz [...]*.<sup>54</sup> Aquests efectes candents amb el que el relaciona Orellana es deixen veure a la pintura del Puig amb l'ús d'optar per pintar el núvol que aguanta la Verge en vermell i nosaltres, també, les trobarem amb la pintura que més endavant recollirem de Sant Vicenç Ferrer.

Pel que fa els rostres femenins, la tipologia del pentinat i del vestuari segueixen la fisonomia de la figura de Santa Llúcia (fig. 8), o la Mare de Déu de la Mercè (fig. 1). Aquestes faccions, de rostre pla i allargat, no s'allunyen tampoc del catàleg particular del pintor cordobès i què, a través d'un altre exemple particular,

<sup>52</sup> El pintor andalús dedicà dues seccions del seu tractat pictòric explicant aquest projecte, els recursos i la iconografia realitzada pels frescos: PALOMINO, A.: *El museo pictórico ...*, op. cit., pp. 432 i ss., 471-479. Un estil que, de totes maneres, també podem seguir en les pintures de l'oratori de l'Ajuntament de Madrid.

<sup>53</sup> ZURIAGA SENENT, Vicent Francesc. *La imagen devocional en la orden de Nuestra Señora de la Merced: tradición, formación, continuidad y variantes. Catálogo de imágenes*. I. València: Universitat de València, 2005, p. 769. La parella d'aquesta pintura així com d'altres del cercle de Vergara no deixen de tenir paral·lelismes amb diverses de les peces que tractam.

<sup>54</sup> ORELLANA, M.A.: *Biografía pictórica ...*, op. cit., p. 601.

en podem comprovar el seguiment. L'aiguada de l'Allegoria de la Pau conservada en el Museu de Belles Arts de València (fig. 9) ens ofereix un treball formal que es reproduceix a totes les figures femenines que hem vist. Altres detalls esmentables són el coll blanc de l'hàbit de fra Llorenç tractat de la mateixa manera en la figura anterior de Sant Pere Nolasc. Per altra banda, la forma de subjecció que té Maria Magdalena del vas que aguanta, amb la mà a la tija i deixant l'índex per damunt del nervi de l'objecte, és localitzable a Santa Llúcia.

En el quadre que realitzà Evaristo Muñoz de l'Epifania (fig. 3), també hi trobam recursos que foren copiats a l'exemple mallorquí: a banda de les representacions d'objectes luxosos, la rica vestimenta de les tres dames centrals i l'alçat del vel per darrera de l'espatlla de Santa Catalina d'Alexandria es repeteix a la figura del rei Melcior; i un dels nins patge de l'Epifania, el de cara en perfil i rodona amb un floc per damunt el front, està copiat a l'àngel nin que aguanta els atributs de la santa màrtir damunt el núvol de l'esquerre.

Amb aquesta metodologia comparativa, a falta de suport documental en què desenvolupam aquestes peces, no són les úniques característiques conjuntes que s'hi poden trobar. L'estil i la tècnica que coneixem del pintor se segueixen localitzant de manera constant: a la part superior de les ales dels àngels, l'estil pastós i de pinzellada arrossegada, les disposicions dinàmiques o en desequilibri, la figura que aguanta la palma martirial també és una representació familiar amb algunes que apareixen a la pintura que realitzà del martiri de Sant Joan Nepomuceno, etc.<sup>55</sup>



Fig. 8.- Evaristo Muñoz. *Santa Llúcia*. Monestir de Santa Llúcia, València.

Les dues darreres obres que analitzarem tenen un precedent conegut clar i que ja ha sortit diverses vegades: la pintura de Santa Llúcia que realitzà Evaristo Muñoz pel monestir de València (fig. 8). Aquests últims treballs són els que es

<sup>55</sup> I els seus paral·lels en el cercle valencià: a Sant Joan del Mercat damunt la lluneta de Sant Andreu apòstol en trobam dues variacions i, una altra, a la figura de l'altre costat de Sant Joan Baptista que es troba a la cúpula; mentre que a les pintures de la Basílica dels Desemparats algunes figures ens recorden tant a aquest aspecte que tractam com a d'altres exemples vists en l'àngel dret de la Dolorosa: els àngels centrals de la cúpula o la figura al·legòrica damunt l'escut i el nin àngel del seu costat a la dreta del grup de Sant Jordi. Pels exemples individualitzats podem mencionar la pintura de l'Allegoria de l'Aire (1700). Una obra també executada dins l'estada valenciana de Palomino.



Fig. 9.- Antonio Palomino. *Aiguada al·legòrica de La Pau*. Museu de Belles Arts de València, València.

troben en els dos carrers laterals del retaule de Sant Domènec: Sant Tomàs d'Aquino (fig. 10) i Sant Vicenç Ferrer (fig. 11).

Abans de la seua anàlisi individual, podem veure com les tres comparteixen diverses característiques. Totes es realitzaren en una disposició avançada de la figura i dins un paisatge prou semblant. A més, el recurs de situar un plec de la tela alçat per davant del vestit de la figura de Sant Tomàs ja s'ha trobat a la Dolorosa anterior, com també s'usà a l'àngel de l'esquerra de la pintura de l'Aparició de Sant Tomàs amb Sant Agustí a València. Pel que fa al paisatge, la zona baixa se situà en un camp obert i amb un accidentat relleu en biaix a l'esquerra: a Santa Llúcia per realitzar aquest efecte s'aplicà un

aplec de vegetació mentre que, en els exemples mallorquins, és la terra que a través d'un accident geològic s'alça. A l'alçament de la pintura de Sant Vicenç Ferrer s'optà per un color vermell. Un cromatisme rar per a aquest lloc que es pot relacionar amb el caràcter apocalíptic de la pintura que després farem veure.

La mateixa tipologia vegetal també es reproduïxen en aquestes obres: plantes baixes i coronades en forma apuntada o l'opció d'escollir les flors de margalides per decorar el terra. També usades a la pintura de La fugida a Egipte (fig. 12). Així com els penya-segats blaus i els efectes crepusculars dels fons.

Si passam a estudiar de manera individual cada obra; el llenç dedicat a Sant Tomàs d'Aqui-



Fig. 10.- Evaristo Muñoz, (atribució). *Sant Tomàs d'Aquino*. Església de Sant Miquel, Lluçmajor. (Fotografia: DeuXquinze).

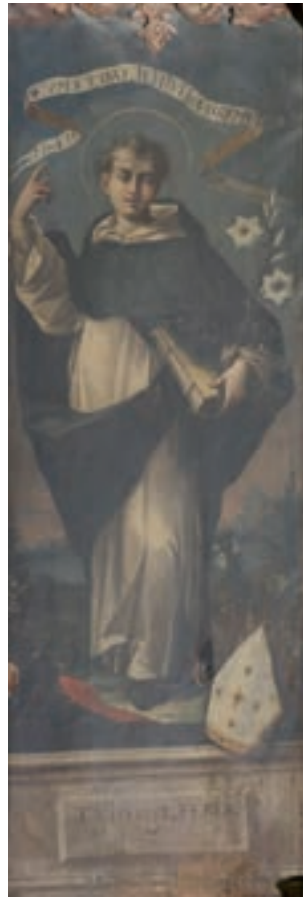


Fig. 11.- Evaristo Muñoz, (atribució). *Sant Vicenç Ferrer*. Església de Sant Miquel, Lluçmajor. (Fotografia: DeuXquinze).

no no és una representació desconeguda en el catàleg del pintor. Aquest sant fou tractat diverses vegades a València dins alguns centres de l'orde dominic: l'Aparició de Sant Tomàs d'Aquino i Sant Agustí al beat Reginalt d'Orleans i, també, en el Sant Tomàs d'Aquino convidat a la taula de Sant Lluís. Uns treballs fets amb una pinzellada més solta i esbossada però amb poques diferències més, pel que fa al model i el rostre del sant representat, a pesar dels anys que separarien les pintures. A més, es coneixen altres exemples que obrà en dibuixos.<sup>56</sup> Pel que fa a l'Esperit Sant que apareix entraria en el for-

mat que pintà per a la tela de la Sagrada Família dins el taller del fuster conservada en el museu valencià. I l'obertura del cel d'aquest llenç de Sant Tomàs, amb l'eix de direcció visual dirigit a la zona superior esquerra, es reproduí a una pintura que realitzà de Sant Miquel. Ara conservada en el Museu de Belles Arts de Múrcia.<sup>57</sup>

En tot cas, i aprofundint més en aquesta tela de Sant Tomàs d'Aquino, trobam encara una altra pintura germana atribuïda a Muñoz en el bancal del retaule major de la Sapiència a la Universitat de València: la tela de Sant Bonaventura (fig. 13). Aquesta obra es degué fer abans

<sup>56</sup> Per exemple, el pintor deixà a fra Vicente del convent dominic de València l'esbós o dibuix de l'original que va fer per la capella de Sant Tomàs d'Aquino del mateix convent: S.N. "El pintor Evaristo Muñoz. Documentos inéditos para su biografía", *op. cit.*, p. 120.

<sup>57</sup> GUTIÉRREZ GARCÍA, M.A. et altri.: *El Museo de Bellas Artes de Murcia*. Murcia, Dirección General de Cultura, 2005, p. 203. La pintura entrà al museu per adquisició l'any 1992. Aquesta obra fou restaurada el 2009 pel Centro de Restauración de la Región de Murcia. Podeu veure el tractament i el resultat final a la fitxa del centre: «[www.centrorestauracionmurcia.es](http://www.centrorestauracionmurcia.es)» (Data consulta: 06/04/2016).



Fig. 12.- Evaristo Muñoz. *Fugida a Egipte*. Museu de Belles Arts de València, València.

de què Muñoz arribàs a Mallorca perquè el re-  
taule s'havia acabat (ca. 1700) i, per altra ban-  
da, la pintura encara sembla transmetre un estil  
dels primers anys. Però, els elements, l'estil i la  
distribució d'aquesta peça els podem seguir a la  
pintura dominica: una mà alçada amb la ploma,  
un peu més avançat que li sobresurt per davall  
de l'hàbit, plects de tela mig oberts pel movi-  
ment, el format del llibre que té damunt la taula  
o, sobretot, el tractament plàstic i elàstic de l'al-  
tre llibre que aguanta obert damunt la cintura.

La darrera pintura que oferim és el llenç de  
Sant Vicenç Ferrer (fig. 11). El sant fou repro-  
duït adoptant una actitud amenaçadora i apo-  
calíptica, amb les celles brunyides mirant a l'es-  
pectador i indicant el filacteri superior. On s'hi  
troba la coneguda sentència: TIMETE DEUM  
ETE DATE ILI TIVI, HONOREM, [...] ORA  
JUDICI [...].<sup>58</sup> L'ús i el tipus d'aquest filacteri  
ja l'hem vist treballat en el que pintà Muñoz  
per a la inscripció de la Mercè (fig. 2). Per al-  
tra banda, tornam a veure la pinzellada d'estil

<sup>58</sup> La frase es correspon a la retòrica que usava el sant per iniciar els sermons advertint de la necessitat del perdó i de l'arribada pròxima del Judici Final. (BLAYA ESTRADA, N.: "La imatge de l'orde de Predicadors. Iconografia dominicana en els gravats de la Universitat de València", *op. cit.*, p. 89.) Existeix un darrer treball on es recull la presència d'aquest sant a Mallorca, vegeu: VALRIU, C.; VIBOT, T.: *Sant Vicenç Ferrer a Mallorca: història, llegenda i devoció*. Pollença, El Gall editor, 2010. Si bé l'obra que tractam no s'hi troba recopilada.



Fig. 13.- Evaristo Muñoz, (atribució).  
Sant Bonaventura. Capella de la Sapiència.  
Universitat de València.

serpentejant que solia treballar aquest pintor de manera constant en colls de roba, contorns de teles i vestimentes, usat com a contrast cromàtic, etc.<sup>59</sup>

El context històric i doctrinal d'aquesta pintura la podem trobar dins la vida valenciana coetània a l'època de Muñoz. Des de finals del segle XVII, la figura de Sant Vicenç Ferrer havia tengut una gran difusió tant per l'obra doctrinal com per a la devoció sorgida a partir de les seues representacions. Un dels màxims protectors

d'aquesta memòria fou l'arquebisbe valencià Fra Joan Tomàs de Rocabartí i l'Escola de Sant Lluís Bertran. Fruit d'aquest moment, dins un entorn de crisi política (final de la dinastia dels Àustries i la Guerra de Successió), fou quan es va fer un lloc important pel sant valencià com a àngel de l'Apocalipsi i l'ús de la cita bíblica que hem transcrit. Una altra prova d'aquesta empresa doctrinal es troba de manera principal en els cicles pictòrics realitzats per Antonio Palomino pel temple de Sant Joan del Mercat a València.<sup>60</sup>

<sup>59</sup> Així com el seguiment d'un mateix format i decoració de llibre. Amb una tipologia d'encuadernació que ja hem vist a les pintures de Sant Pere Nolasc, en els de la Capella de la Sapiència, a l'Epifania o el representat juntament amb Sant Vicenç Ferrer en el gravat de Planes. Pel que fa a la tècnica pictòrica podem trobar casos particulars dins el moviment que marcà aquesta època a València. Del tractament escenogràfic, pinzellada pastosa i contorns marcats, n'és un bon exemple la *Madonna del baldacchino* (1663) del napolità Luca Giordano (SPINOSA, N., Museo Nazionale di Capodimonte. Napoli, Electa Napoli, 2001, p. 134-135); i la pinzellada usada com a contrast lumínic es troba de manera bastant representativa en el grup d'apòstols que Palomino executà pel cor del convent de Sant Esteve, Salamanca (1705): GUTIÉRREZ PLA, C., *Pintura mural de Antonio Palomino (1655-1726)*, op. cit., p. 176.

<sup>60</sup> LLORENS MONTORO, J.V.: *Antonio Palomino i la Pietat valenciana del segle XVII*. Op. cit., p. 56-58.

Per tancar aquest darrer apartat, hem de fer menció a les diverses inscripcions que es troben en les obres que hem vist.<sup>61</sup> Els trets caligràfics usats comparteixen les mateixes característiques, per tant, ens ha semblat adequat fer-ne una mínima referència per poder recolzar la vinculació que aquestes darreres pintures puguin tenir al pinzell d'Evaristo Muñoz. Si bé, les característiques generals de la caligrafia no són exclusives del pintor, tenen algunes particularitats distintives i que comparteixen amb les obres d'autoria reconeguda. Per tant, deixant de banda la grafia més normalitzada d'impremta, podem veure els grafismes particulars, que són: l'ús del símbol de la coma [,] que es presenta en els tres llocs (a les pintures dominiques i en els dos filacteris) posades aleatòriament o en forma més desenvolupada i sinuosa davall el nom de cada sant dominic; el mateix estil el trobam en el treball de la lletra R (acabada amb el darrer pal allargat); i, finalment, la caligrafia més particular és la lletra S. La qual, en quasi tots els exemples, es va fer allargada amb una tendència esbiaixada, en eix d'esquerra a dreta, i acabada en els caires verticals amb un punt ample.<sup>62</sup>

## CONCLUSIONS

L'obra pictòrica que el pintor Evaristo Muñoz havia realitzat durant la seva estada a Mallorca, durant els anys 1709 i 1710, no havia passat de les simples referències aparegudes a les biografies de literatura artística del segle XIX. Tant pel que fa a l'àmbit espanyol (C. Bermúdez) com en l'entorn valencià o mallorquí (M.A. Orellana, A. Furió). Gràcies a la localització a Mallorca d'una pintura firmada pel pintor s'ha pogut documentar, estudiar i ampliar

el catàleg d'aquest autor així com entreveure, un poc més, la seua trajectòria artística. Amb la nova obra s'ha observat el nivell artístic que ja tenia en aquests primers anys de la seua vida professional, així com l'ús dels diferents recursos i de la manera de treballar. Els quals, molts d'ells, perduraren durant tota la carrera artística posterior. A la vegada, i aprofitant l'ocasió, s'ha vinculat i atribuït al pintor valencià un altre conjunt d'obres guardades en el mateix temple on es conserva la pintura autògrafa. En elles s'han observat uns recursos pictòrics, iconogràfics i temàtics que semblen agermanar-se i correspondre, tant a altres obres conegudes, com amb el context històric, religiós i artístic de la València coetània. A més a més, s'ha volgut prestar una especial atenció als models i a les possibles influències que pogué tenir l'obra d'Antonio Palomino. Un pintor que deixà un seguit de seguidors i diverses obres de referència a València, uns anys abans de què Muñoz passàs a residir a l'illa mallorquina.

61 A la primera dedicada a la Mercè hem vist la inscripció que posava el promotor i l'any; les dues pintures laterals de Sant Tomàs d'Aquino i Sant Vicenç Ferrer tenen a un nivell inferior el nom del sant inscrit damunt la pintura de basament que l'emmarca. I aquesta darrera la inscripció apocalíptica dins la filacteria.

62 Aquest ús caligràfic, si bé aquí l'hem comparat entre la inscripció de la pintura firmada de la Mercè i les altres d'aquest darrer apartat, es pot trobar també a la inscripció de la pintura que realitzà de l'arquebisbe Antoni Folch de Cardona per a la Catedral de València (1724). A diferència de Muñoz, en què el nou poder borbònic li suposà una posició de preeminència, a l'arquebisbe li valgué l'exili. La relació d'aquest clergue amb les arts la podeu veure a: GIL SAURA, Y., "Antonio Folch de Cardona (1657-1724). Biografía cultural de un religioso y político, bibliófilo y coleccionista entre Valencia y Viena", a *Ars Longa*, 23 (2014), pp. 173-185.