

ALGUNAS PINTURAS DE GASPAR DE LA HUERTA MARTÍNEZ (1645-1714) EN LA COMUNIDAD VALENCIANA: GANDÍA, CAUDIEL Y SEGORBE

SANTIAGO MONTOYA BELEÑA

Universidad de Valencia

RESUMEN

Gaspar de la Huerta Martínez es un pintor de la escuela barroca valenciana de la segunda mitad del siglo XVII y primeros años del XVIII, poco conocido todavía, aunque la aparición de nuevos documentos de archivo y la identificación de obras citadas por la historiografía antigua, permiten llenar el vacío existente en su biografía y en su producción artística. En este trabajo se estudian algunas de sus obras pintadas para tres poblaciones de la Comunidad Valenciana: Gandía, Caudiel y Segorbe.

ABSTRACT

Gaspar de la Huerta is a painter of the Valencian baroque school, who worked between the second half of the XVIIth century and the beginning of the XVIIIth century. He is not a well known artist nowadays, although the appearance of new records and the recent identification of works, attributed to him in ancient historiography, allow us to fill the empty place in his biography and his artistic production. In this essay we are studying of the works of this artist painted for three cities of the Valencian Community: Gandía, Caudiel and Segorbe.

1. INTRODUCCIÓN

La historiografía del arte pictórico valenciano presenta un notable vacío de conocimientos casi generalizado en lo que respecta a la segunda mitad del siglo XVII; poco se sabe de lo que sucede en el campo de la pintura en el periodo que media entre Espinosa y Vergara, se desconocen las biografías de esa pléyade de pintores que siguen trabajando a la manera de la vieja escuela barroca valenciana, muy influidos por antiguos maestros como Ribalta, Espinosa, los March, etc., etc.; son un conjunto de artistas a los que los historiadores del arte les han prestado poca atención, no se dispone de monografías de los mismos y su obra resulta escasamente conocida en la actualidad por una serie de circunstancias históricas (desamortización, guerras, robos, destrucciones, cambios en la valoración de sus obras, cambios en el gusto, etc.); sin embargo, es un periodo de tiempo demasiado largo como para no dedicarle alguna atención y porque necesariamente tuvo una producción artística que, aunque fue y supuso el último estertor del barroco valenciano, es preciso conocer y llenar esa laguna de la historia del arte en Valencia.

Muchos de los maestros pintores de este periodo ven reducida su biografía a su solo nombre y nada más, o se resume en escuetas menciones recordando su autoría de obras existentes en iglesias, palacios y conventos. De otros artistas, por el contrario, se conocen abundantes datos de su vida, la documentación archivística de la época los menciona en repetidas ocasiones, pero esa abundancia de noticias acerca de su peripecia personal, no va acompañada de la existencia y/o conocimiento de sus pinturas; y en el extremo contrario, los almacenes de algunos museos de la Comunidad Valenciana, las paredes de muchas de sus iglesias y monasterios, los palacios y edificios administrativos, así como las colecciones particulares, están llenos de buen número de cuadros cuya autoría permanece en el más absoluto anonimato o se ven adscritos al genérico denominador de "escuela valenciana" o "taller" de tal o cual pintor. Artistas como Juan Conchillos, Dionís Vidal, José Orient, José Ramirez, Pablo Pontons, Vicente Salvador Gómez, Andrés Marzo, Tomás de Yepes, Vicente Vitoria, el propio Gaspar de la Huerta (de algunas de cuyas obras me ocuparé a continuación) y tantos otros artistas valencianos de esta época, están necesitados de estudios, de biografías y monografías de

su producción artística que permitan conocerlos y ubicarlos en el tiempo y en el espacio que les tocó vivir.

2. EL PINTOR GASPAR DE LA HUERTA MARTÍNEZ.

De Gaspar de la Huerta se puede decir que es un famoso desconocido en este grupo de pintores de la segunda mitad del siglo XVII valenciano. Y esta afirmación, que en principio parece muy paradójica, es cierta; porque, efectivamente fue muy apreciado en su tiempo, se contaba mucho con él a la hora de realizar encargos, se le menciona constantemente, se dispone de abundante documentación de archivo a él referida, y los historiadores coetáneos, o poco posteriores a Huerta, le citan en sus repertorios y se hacen eco de buena cantidad de obras salidas de sus manos y de su obrador. Conoció obras de Alonso Cano¹, adquiridas en la almoneda de Vicente Salvador Gómez (quien las había comprado a los cartujos de Portacoeli), conoció y trató, sin duda, a Palomino² y sus novedosas formas de hacer en la basílica de la Virgen de los Desamparados y en la iglesia de los Santos Juanes de Valencia, y se le compara –¡nada más y nada menos!– que con el propio Ribera; es decir, que famoso y apreciado en su época sí que fue, pero lo extraño y llamativo es que, hoy por hoy, es un auténtico desconocido para muchos historiadores del arte y público en general. De ahí lo de “famoso desconocido”, al que le falta el conocimiento de gran parte de su obra, si bien en los últimos años se ha ido haciendo algo desde los museos y desde las exposiciones que se vienen organizando.

Incluso se había cuestionado su lugar de nacimiento, haciéndolo segorbinó y valenciano, cuando es conquense, nacido en Campillo de Altobuey, población de la subcomarca de la Manchuela, cuya partida de bautismo, conservada en el archivo parroquial de la localidad, tuvo la oportunidad de dar a conocer en un primer estudio dedicado al artista³ y en el que los duendes de la imprenta siguieron escamoteándole la fama y el conocimiento de sus obras al extraviar una veintena de fotografías destinadas a ilustrar el mencionado estudio y reencontradas cuando la publicación ya se había hecho efectiva sin haber puesto en mi conocimiento tal circunstancia.

Por motivos de extensión solo me ocuparé aquí de unas cuantas obras de Gaspar de la Huerta, dejando el resto para otra u otras ocasiones y empezaré por las pinturas de los techos de la Galería Dorada del Palacio Ducal de Gandía, que pasa por ser, y es, uno de los mejores conjuntos del barroco valenciano, que está ahí para vergüenza de las instancias administrativas responsables de su conservación y restauración porque bien poca o nula atención se le presta, y el conjunto lo merece. Como en tantas ocasiones, la prensa alertó en la primavera del año 2002 de los posibles daños sufridos por las pinturas debidos a las filtraciones de aguas por las abundantes lluvias de esas fechas⁴ y de la necesidad de una intervención de urgencia, sufragada íntegramente por los actuales dueños, la Compañía de Jesús, desde que lo adquiriera en estado semirruinoso el año 1890.

3. GANDÍA. LA GALERÍA DORADA DEL PALACIO DUCAL.

El Palacio Ducal es desde 1485 uno de los edificios borjianos más representativos, si no el que más (sobre todo para la Compañía de Jesús), por ser el lugar de nacimiento de Francisco de Borja, santo y tercer general de la orden. Ha sido sometido a sucesivas obras de mejora, reforma y ampliación a lo largo de la historia, y una de estas obras, la que aquí más interesa para el objeto que nos ocupa, fue la Galería Dorada, también conocida como Obra Nueva,

¹ Navarrete Prieto, B. “Sobre Vicente Salvador Gómez y Alonso Cano: nuevos documentos y fuentes formales”. En *Ars Longa*, nº 6. Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia, Valencia, 1995, pág. 135-140.

Navarrete Prieto, B. y Salort Pons, S. “El saber de un artista: fuentes formales y literarias en la obra de Alonso Cano”. En *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad*. Catálogo exposición, Granada, 2001-2002, pág. 143.

Salort Pons, S., López Azorín, M^a J., y Navarrete Prieto, B. “Vicente Salvador Gómez, Alonso Cano y la pintura valenciana de la segunda mitad del siglo XVII”. En *Archivo Español de Arte*, nº 296, Madrid, 2001, págs. 399 y 404.

² Palomino, A. *El Museo pictórico y Escala óptica* ... Ed. Aguilar, Madrid, 1947, pág. 989.

³ Montoya Beleña, S. “El pintor conquense Gaspar de la Huerta”. En *Cuenca*, nº 31-32. Edit. Diputación Provincial de Cuenca. Cuenca, 1988, págs. 31-52.

⁴ *Levante*, 5 y 6 de abril, 2002. *El País*, 7 de marzo de 2002.

mandada edificar por el X Duque de Gandía, Don Pascual Francisco de Borja Centelles y Ponce de León, para conmemorar la canonización de San Francisco de Borja por el papa Clemente X el año 1671, fecha en la que se pensarían o encargarían las obras, alargándose hasta el año 1714, aproximadamente, espacio de tiempo que parece muy exagerado y dilatado para el volumen de obra construido y que necesita otra explicación para esa demora en el tiempo, quizá de tipo económico y/o político, ya que se iniciaron el año 1703.

Esta Galería es una sucesión de cinco estancias, con un total de casi cuarenta metros de longitud, separadas entre sí por puertas adornadas con profusa decoración y cuyos tabicados en las zonas de jambas son móviles, cuentan con la posibilidad de ser abiertas o cerradas y de transformar las cinco estancias en un único salón sin interrupciones cuando la ocasión lo requiriese. Es una logia palaciega espectacular, que juega con los efectos de iluminación y perspectiva, proporcionándole una rica teatralidad y señorial prestancia. La decoración pictórica de sus techos se atribuye a Gaspar de la Huerta desde antiguo, y le sería encargada en los últimos años de su vida, razón esta por la que la solución adoptada para llevar a cabo el encargo fuera la de recurrir a lienzos pintados y luego clavados en el techo, a modo de un cielo raso decorativo, y no hacer las pinturas al fresco, técnica que no resultaba desconocida a Gaspar de la Huerta después de haber tratado y trabajado con Antonio Palomino cuando pintaba el intradós de la cúpula de la basílica de la Virgen de los Desamparados en Valencia. Sería más cómodo para el anciano Huerta pintar los lienzos en su taller y ser ayudado por sus oficiales y aprendices, que tener que trasladarse a la capital de la Safor y encaramarse en unos altos andamios para usar una técnica novedosa y de rápida ejecución alejada de la tranquilidad de su estudio.

Además, es perceptible una diferencia notable de concepto pictórico entre las primeras estancias y las dos últimas, estas de composición más dinámica y más cercanas al barroco volandero influenciado por Palomino al que tuvo que conocer por intermedio del arquitecto Diego Martínez Ponce de Urrana, a quien se debe la autoría de la basílica de la Virgen, originario de Requena donde Huerta tiene obras en el convento del Carmen y en la iglesia de Santa María.

3.1. PRIMERA SALA: LOS ESCUDOS DE LA CASA DUCAL.

La primera de estas salas de la Galería Dorada presenta en su techo un gran escudo de armas de los Borja sostenido por una pareja de salvajes; va coronado mediante corona ducal rematada con tres cimeras que presentan el "rat penat" la de la izquierda, el león abanderado la central y los losanjes de los Centelles la de la derecha; en cada uno de los cuatro ángulos aparecen también escudos ducales de la Casa Borja y, rodeando el conjunto, ocho medallones sostenidos por parejas de amorcillos, tres en cada lado largo del rectángulo y uno en cada lado corto; estos medallones configuran un pequeño programa iconográfico destinado a enaltecer el solar de los Borja; de estos medallones, los situados a los lados del gran escudo central parecen ser los de más interés; uno



Palacio Ducal de Gandía. Galería Dorada.
Pintura del techo de la Primera Sala. Escudos de los Borja



Palacio Ducal de Gandía. Galería Dorada.
Detalle pinturas del techo



Palacio Ducal de Gandía. Galería Dorada.
Detalle pinturas del techo

de ellos presenta un personaje femenino con cabellos al viento y sentado sobre trofeos militares, estandartes, picas, carcaj, clarines, haces de varas, etc., mientras que con su mano blande un látigo o flagelo y en la izquierda sostiene un cetro o bastón de mando, aludiendo con ello al poder de la casa ducal de los Borja y su derecho a impartir justicia en sus estados. El otro medallón enfrentado presenta un personaje masculino vestido a la romana, quizá el dios Marte, con coraza, grebas y yelmo emplumado, con adarga en su brazo izquierdo y pica en la derecha; al igual, aparece sentado sobre banderolas y trofeos militares, y quizá aluda a la antigüedad del linaje de los Borja, pretendiéndole incluso unas raíces que lleguen hasta el mundo clásico; la cabeza del personaje en cuestión recuerda un poco la iconografía del emperador Carlos V, y tampoco sería descabellada su presencia aquí para poner de manifiesto el entronque de los Borja con lo mejor de la realeza española y recordar la concesión de la Grandeza de España por parte del emperador. Los cuatro medallones restantes de los lados largos del rectángulo son alegorías de la Fama, que hace sonar sus trompetas en honor de los Borja, mientras que los otros dos medallones ubicados en el centro de los lados cortos, en la cabecera y los pies de la estancia, son trofeos militares, timbales, picas y gallardetes que contribuyen a enfatizar el poderío militar de la casa ducal⁵ de la que se comenta que el palacio contaba para su defensa con sesenta cañones de artillería, seiscientos arcabuces, cuarenta caballos, gentes, armas y municiones en abundancia. Estos ocho medallones son ovalados, con fondo azul y las figuras doradas, enmarcados mediante una tarja barroca con los mismos tonos y sostenidos por las parejas de putti que

son verdaderamente los que aportan un toque de vivacidad y dinamismo al conjunto; de no ser por ellos, por sus gráciles gestos y movida disposición, este enorme techo vendría a ser una suerte de gran repostero heráldico o un gran tapiz genealógico puesto en horizontal y no en vertical como sería lo más apropiado.

En la Galería Dorada esta dependencia se convierte en un salón de linajes de la Casa de Borja y de las principales familias nobles con las que entroncan, los Centelles, Doria y Colonna, Cardona, Velasco, Portugal, Aragón, Enríquez, etc.⁶, señalándose en la obra citada el grabado de Bouchet, *La glorificación de la familia Borja*, fechado en Lyon en 1669, como el posible inspirador de la decoración de toda la Galería.

Los elementos de mayor calidad e interés artístico de este celaje son la pareja de salvajes tenantes, bien proporcionados y entonados de color, realizados recurriendo a una pincelada larga, restregada y deshinchada, quizá por la altura donde iban a estar ubicados, que no necesitaba de un trazo minucioso y perfilado; así mismo, son de interés el conjunto de medallones sostenidos por los amorcillos, realizados con esa técnica deshecha, a los que el artista pintó un sombreado que les proporciona una cierta

⁵ Sarthou Carreres, C. *Geografía General del Reino de Valencia*, tomo II, Edit. Alberto Martín, Barcelona, s.a., pág. 384.

⁶ Pérez Guillén, I.V.L. *Enigma dels quatre elements al Palau Borja de Gandía*. Ed. Alfons el Vell, Valencia, 1985, págs. 7-8.

volumetría y relieve, como si de un trampantojo se tratara, para compensar la excesiva e inevitable horizontalidad de los escudos. El fondo blanco grisáceo de la composición permite suponer una imprimación con menos almagra que la habitual en Huerta, o al menos una preparación distinta de los lienzos porque no ha trepado el tono rojizo; también puede ser que la utilización del temple haga que no brillen tanto las pinturas como si fueran óleos. No se han detectado firmas del autor y habrá que esperar a una intervención restauradora o al hallazgo de alguna documentación de archivo que no deje duda sobre la autoría de Gaspar de la Huerta.

3.2. SEGUNDA SALA. EL TAPIZ FLORAL.

El techo de la segunda estancia de la Galería Dorada está decorado con una composición floral bien curiosa y despachada rápidamente por los historiadores que de ella han hecho mención; en efecto es una abigarrada decoración, de composición simétrica, en la que se ha querido ver el horror vacui del artista, pero creo que permite una interpretación más jugosa. Gaspar de la Huerta llena mucho sus cuadros y composiciones pictóricas; la influencia de Espinosa el Grande se pone de manifiesto en sus obras, con esa solemnidad y gravedad característica, llenando toda la superficie del lienzo; pero no hay que olvidar que los cuadros se cotizaban y pagaban a tanto la figura; más figuras, mejor precio y menor gasto en lienzo de soporte. En el caso de la decoración de esta sala no podemos dejar de tener en cuenta el conjunto de la misma, quién la encarga (el X duque de Gandía) y el motivo por el que se hace, es decir, ensalzar la santidad del antepasado y recién canonizado San Francisco de Borja, señalar su importancia como el miembro más destacado del linaje y paliar así la mala fama de algunos de sus ancestros; tampoco hay que desdeñar el uso que se daría a esta galería, bien iluminada, ricamente alhajada, convertida en una logia a la manera italiana en la que poder leer, pasear sin sufrir las inclemencias del tiempo, conversar, hacer fiestas, recibir peregrinos y visitantes de las santas dependencias del glorificado San Francisco, meditar e incluso rezar; es un espacio sacralizado de funcionalidad polivalente; y es un anticipo paradisíaco de la gloria celestial que vamos a ver en los siguientes salones donde Francisco de Borja goza de la contemplación de las divinas personas en compañía de otros santos y personajes bíblicos.



Palacio Ducal de Gandía. Galería Dorada. Segunda sala. Pinturas decorativas del techo

Es este techo, efectivamente, un gran tapiz o alfombra colocado en las alturas, con cuya contemplación se alegra la vista de los moradores y visitantes del palacio; en el centro un gran florón dorado, casi solar, podría decirse, que puede aludir a la Casa Borja⁷, creadora de este pequeño paraíso terrenal recorrido por aves de vistoso plumaje, cuatro poderosas águilas, frutas y flores de todas clases enlazadas en sinuosas guirnaldas y compuestas en decorativos

⁷ *Ibidem*. El autor señala, aunque lo ve como poco probable, que quizá se trate de un homenaje al nuevo rey de España, Felipe V, por la semejanza de esta pintura con las alfombras francesas de la Savonniere, que llevan un sol en el centro de las mismas, símbolo de su abuelo Luis XIV de Francia.

canastillos, rocallas, cintas, cenefas, lazos y una pareja de veneras que quizá aludan al amor y la armonía reinante en el seno de la familia del comitente, cuya casa es un paraíso y un anticipo del cielo donde ya están por méritos propios personajes como San Francisco de Borja. A pesar de la primera impresión que produce la contemplación de este techo, la gama cromática es reducida, pero muy acertada y de efecto deslumbrante. Tampoco se han hallado firmas de autoría y es de destacar el dibujo del conjunto, detallado, simétrico, sinuoso y muy bien resuelto.

3.3. TERCERA SALA. LA CANONIZACIÓN DE SAN FRANCISCO DE BORJA.

El tercer salón de la Galería Dorada presenta decorando su techo una enorme composición que significa el momento álgido de la peripecia borjiana: la canonización y la inclusión del nombre de Francisco de Borja en la nómina de los santos; es el centro y el salón central del espléndido conjunto barroco. Su composición artística se desarrolla en niveles ascendentes que van desde lo terrenal del colegio cardenalicio hasta concluir en la Santísima Trinidad; pero no es una composición centralizada, como hubiera hecho un maestro que dominara bien la pintura al fresco en techos e intradós de formas cupulares, sino que es una composición longitudinal, cuya lectura se inicia en un extremo de la estancia y se finaliza en el otro; es decir, que es como si estuviésemos ante un enorme lienzo que no ha sido colocado en posición vertical sobre una pared, sino en posición horizontal, decorando el techo de la habitación. Sea como fuere, en el primer nivel se puede apreciar una reunión del colegio cardenalicio, obispos y presbíteros, en animada conversación y debate sobre la canonización de San Francisco, albergados en un marco arquitectónico con un arco de medio punto central y una imagen alegórica de la Iglesia a la izquierda y con los atributos que la identifican; se asienta sobre un elevado podio y preside la reunión, indicando el carácter colegiado de la sagrada institución. Sobre los clérigos vuelan una pareja de angelillos portando uno la calavera imperial coronada que identifica la iconografía de San Francisco, con una filacteria en la que puede leerse la inscripción "*Quae utilitas in sanguine meo dum descendo in corruptionem?*" tomada del Libro de los Salmos, que se puede traducir como *¿Qué utilidad hay en mi sangre mientras voy descendiendo hacia la corrupción?* y que tiene que ver con un



Palacio Ducal de Gandía. Galería Dorada.
Tercera sala. Pinturas del techo.
Canonización de San Francisco de Borja

pasaje de la vida del santo; el otro ángel porta dos capelos cardenalicios, quizá correspondientes a los dos cardenales Borja que luego obtuvieron el solio pontificio, Calixto III y Alejandro VI, los cuales aparecen retratados en el siguiente nivel acompañados por el heráldico toro borjiano, en sendos óvalos, junto a las tres virtudes teologales, la Fe, la Caridad y la Esperanza, en forma de nobles matronas con los atributos que las identifican: el cáliz con la hostia, la Fe; la llama de amor y el amamantamiento de un niño, la Caridad; y el ánora de salvación, la Esperanza. También pueden hacer referencia estos capelos a las dignidades rechazadas por el santo Borja en gesto de humildad. Por encima de los mencionados retratos de los papas aparece San Francisco de Borja, vestido con el negro hábito jesuítico, abriendo sus brazos al cielo en señal de entrega y sentado en una nube

rodeada por ángeles que parecen conducir al santo a la gloria. Le acompañan y le reciben un grupo de diez santos, valencianos unos y relacionados con él otros (Santa Teresa de Jesús, San Ignacio de Loyola, San Carlos Borromeo, San Pascual Bailón, el Beato Andrés Hibernón, San Vicente Ferrer, San Francisco de Paula, San Francisco de Asís, San Francisco Javier y San Francisco de Sales). Encima de este grupo de santos está el arcángel San Miguel, patrón y protector de la Casa Borja, al que el nuevo canonizado dirige su mirada para ser encomendado por su mediación a la Virgen María Inmaculada que aparece en otro nivel superior por encima del santo y que será la encargada de presentarlo a la Trinidad, que le espera al final de este zigzagante ascenso, ofreciéndole la corona de la gloria por su santidad recién reconocida.



Palacio Ducal de Gandía. Galería Dorada.
Tercera sala. Detalle de las pinturas del techo.
San Francisco de Borja

Es una pintura con una composición estratigráfica muy barroca y muy inspirada en la tradición pictórica anterior, aunque con bastante éxito y aceptación hasta fechas bien tardías, pudiéndose citar, por ejemplo, algún grabado de Vicente Capilla con dibujo de Juan Bautista Suñer, que recurren a esta manera de colocar los personajes en distintos niveles⁸. También pueden señalarse algunas influencias del mencionado grabado de Bouchet, por ejemplo en la Inmaculada. La paleta de Gaspar de la Huerta se aclara notablemente y abandona imprimación y entonaciones espinosianas; se recurre en la pintura a unos tonos pastel que la hacen más luminosa, más amable y anticipadora de la coloración rococó que tanto éxito obtendría en la manera de hacer de pintores como José Camarón. Y es, de toda esta serie, la primera obra donde se puede atisbar la influencia palominesca; Huerta ya debía haber visto lo que hacía Palomino en la basílica de los Desamparados y en los Santos Juanes y trata de llevar lo aprendido a sus obras; ya no hace una pintura tan tenebrista ni tan prieta, se aclara el color, se esponjan los personajes, aunque los coloca aún como él sabe hacerlo y era su costumbre. En el ángel que acompaña a San Francisco se percibe alguna deficiencia en un escorzo poco logrado o una desproporción en el pie que sale de un ropaje excesivamente abultado; el retrato del santo Borja está muy bien conseguido, transmitiendo una serena y tranquila actitud en el arrobamiento de su mirada; los retratos de los papas Borja parecen un



Palacio Ducal de Gandía. Galería Dorada.
Tercera sala. Detalle de las pinturas del techo.
Retratos de los Papas de Borja

⁸ Montoya Beleña, S. "Alegoría de la orden franciscana en un grabado inédito de 1792 de Vicente Capilla Gil". En *Boletín del Museo e Institutó Camón Aznar*, n° XLVIII-IL, 1992, pág. 201.

poco alejados de como se les pintaba y conocía hasta entonces, quizá por su ubicación, pero, de todos modos, añaden una nueva imagen al repertorio iconográfico borjiano, aunque no se les tuvo en cuenta en las exposiciones y publicaciones producidas hace un par de años con motivo del año Borja cuyo centro fueron los famosos papas y de los que se sacó su retratística más convencional y más antigua.

3.4 CUARTA SALA. LA SAGRADA FAMILIA.

La cuarta estancia de la Galería Dorada es un cuadrado cuyas dimensiones se reducen a la mitad de las tres anteriores y cuyo techo se decora con una escena de la Sagrada Familia acompañada de San Joaquín y Santa Ana y presididos todos por el Padre Eterno, en actitud de bendecir, y el Espíritu Santo. Huerta ha conseguido aquí una intimista y amable escena familiar en la que la Virgen tiene al Niño sentado sobre sus rodillas extendiendo la mano para coger la manzana que le ofrece su abuela Santa Ana tomada de un pequeño cesto que sostiene un angelillo. Detrás de la Virgen, San José con la vara florida y acompañado de ángeles, dirige su mirada hacia la gloria; detrás de Santa Ana, San Joaquín, también acompañado de ángeles en una dependencia abalaustrada, lleva su mano derecha al rostro en un gesto admirativo de sorpresa al contemplar la reunión familiar. La perspectiva tomada desde abajo en la visión del espectador está mucho más lograda y Huerta da un paso adelante en su aprendizaje de la manera de hacer de Antonio Palomino; los tonos son pastel muy acentuado, las proporciones de las figuras muy acertadas, pudiéndose destacar las

cabezas de Dios Padre y San Joaquín, que transmiten nobleza y venerable ancianidad. Las dos trinitades, la Trinidad celeste y la Trinidad terrestre, se presentan en esta salita destinada a exaltar los valores familiares, de los que participan los Borja, representando los dos grupos familiares por antonomasia del cielo y de la tierra.

Quizá sea la pintura que más atención necesite por los abundantes desprendimientos en la capa pictórica. No aparece la firma del autor, al menos a simple vista, el cual ha recurrido a una iconografía de las santas personas muy del gusto del barroco y reconocible en otras pinturas y grabados de épocas anteriores; el Niño Jesús se puede relacionar con otros niños similares o presentados como angelillos en diversas pinturas del artista, del que también se puede reconocer su manera de trabajar en el afilamiento de los apéndices nasales, el sombreado que producen las aletas, el efecto guateado de los ropajes, muy algodonosos, con plegado a veces demasiado convencional y copiado de otras pinturas antiguas que sin duda conoció el artista o provenientes del mundo de la estampa; el efecto final está bastante logrado, el dibujo es correcto, la composición armónica y



Palacio Ducal de Gandía. Galería Dorada.
Cuarta sala. Pinturas del techo.
La Sagrada Familia, San Joaquín y Santa Ana



Palacio Ducal de Gandía. Galería Dorada.
Cuarta sala. Detalle de las pinturas del techo.
La Sagrada Familia

la coloración amable, con unos personajes de rostros muy idealizados y fácilmente reconocibles por los comitentes y espectadores en un encargo que quiere resaltar los valores familiares, la unidad y la categoría de los personajes de su casa solariega, en un intento de asimilar y aplicar ese discurso iconográfico a la familia Borja dueña del palacio y exaltadora de la altura y santidad de uno de sus miembros más destacados, San Francisco de Borja.



Palacio Ducal de Gandía. Galería Dorada.
Cuarta sala. Detalle de las pinturas del techo.
El Padre Eterno



Palacio Ducal de Gandía. Galería Dorada.
Quinta sala. Detalle de las pinturas del techo.
Vista parcial del conjunto. Glorificación de S. Fco. de Borja

3.5. QUINTA SALA. LOS CUATRO ELEMENTOS.

La quinta sala de la Galería Dorada, también conocida como Sala de los Cuatro Elementos debido a su presencia en el solado dieciochesco y manisero con que se decora, es la única pieza que ha conservado los azulejos del piso; las otras salas anteriores lo han perdido, pero debió ser de similares características, según manifiestan los historiadores, o quizá aún queden restos debajo del enladrillado más moderno con que se repararon. La decoración de todos los suelos iban en la misma línea que la de esta única azulejería conservada, con animales, flores, frutas, elementos mitológicos, etc., que no hay que dejar pasar por alto para entender y explicar más y mejor toda la decoración de la Galería y sus pinturas, con las que, sin duda, guardarían algún tipo de relación explicativa.

Es la estancia final de esta logia, cuadrada, del mismo tamaño que la anterior, la más y mejor iluminada y en la que concluye ese especial efecto de perspectiva al visualizar toda la galería desde el inicio de la misma. Es aquí, en la pintura de su techo, donde Gaspar de la Huerta deja patente la influencia de Antonio Palomino del que ha asimilado bastante bien sus enseñanzas, aunque un poco a su manera y, en mi opinión, sin lograr la rotundidad de perspectiva del de Bujalance, quizá porque Huerta ya es un hombre muy mayor por esas fechas, está finalizando su carrera artística y su vida, ya que fallecería el año 1714. El techo de esta salita es plano, totalmente horizontal, no es el intradós de una cúpula cuya curvatura permitiría otras posibilidades y otros efectos;

sin embargo, consigue ese efecto circular de la gloria divina en la disposición de los personajes, de mayor tamaño y nitidez en el anillo exterior, que se pretende más cercano al espectador, proporción que va disminuyendo y nitidez que se va difuminando según se avanza hacia el interior de la pintura para lograr la sensación de altura cupular. El artista sitúa en el centro una imagen de la Virgen con el Niño, por encima de la Santísima Trinidad, y la enmarca mediante un tondo de ancho y oscuro marco que trastoca y estropea las pretensiones de Huerta de encandilar al espectador y hacerle creer que aquel techo, totalmente plano y horizontal, es el intradós de una cúpula con su polo en lo más alto e incluso pretendidamente abierto en una linterna central en cuyo cupulín aparece la Reina de los Cielos. Al no ser una habitación muy amplia ni de techos demasiado elevados, ese bello medallón central con enmarque tan oscuro, tan detallado y minucioso en una zona de difuminación y evanescencia, lo que produce es el efecto contrario de aplanamiento y de cercanía. Gaspar de la Huerta no logra superar a Palomino, aunque consigue una composición de notable calidad y sorprendente belleza.

Las pinturas del techo de esta sala la convierten en el broche de oro de la Galería Dorada; Huerta da un paso de gigante en relación a las anteriores; lástima que la edad y la muerte no le permitiera trabajar más en esa nueva dirección pictórica, porque capacidad tenía el artista y hubiera sido llamado a realizaciones más gloriosas; su desaparición vino a truncar un camino de voluntad y empeño en la pintura, iniciado de modo muy artesano en aquel taller

de Gaspar Infant y Jesualda Maçot, sus suegros, que luego heredaría el propio Huerta al casarse con una hija del matrimonio quienes ejercieron con él de padres adoptivos y de maestros en el arte de la pintura, camino artístico que le permitió conocer lo que habían hecho los Ribalta, Orrente, Espinosa y otros maestros y que tuvo un final apoteósico distinto y del máximo interés al conocer a Antonio Palomino y su nueva manera de pintar.

Si en el techo de la tercera sala Gaspar de la Huerta Martínez quiso plasmar el hecho importante de la canonización del Santo Duque en una composición escalonada y ascensional, que se inicia en el sacro colegio cardenalicio y acaba en la Trinidad dispuesta a coronar a San Francisco de Borja, en el techo de esta última estancia insiste Gaspar de la Huerta en la exaltación del santo, pero ahora ya glorificado y compartiendo honores con otros santos que le acompañan y presentan otra vez a la Trinidad para ser coronado de manos de Jesucristo. El santo aparece arrodillado en actitud de gran humildad, con los ojos bajos, hábito negro de la Compañía de Jesús y el cráneo imperial que le identifica y fue la causa de su conversión y abandono del mundo; San Miguel, el especial abogado y protector de la Casa de Borja, le toma del brazo y le señala hacia la figura de Dios Padre quien, a su vez, le señala la cruz de Cristo que le espera para coronarle y premiar sus desvelos y renuncias con la santidad reconocida unánimemente por cielos y tierra y las sagradas personas. La Virgen con el Niño ocupa un lugar destacado en el centro de la composición, en ese medallón sostenido por un elenco de angelillos que revolotean en atrevidos escorzos.



Palacio Ducal de Gandía. Galería Dorada.
Quinta sala. Detalle del medallón central
de la Virgen con el Niño

En esta representación de la gloria celestial hay que destacar el primer anillo o círculo de personajes, el más exterior y más remarcado y matizado en su factura, donde puede contemplarse a Noé con el arca de salvación, sujetando una rama de olivo en su mano derecha; siguen el sumo sacerdote Aarón y Moisés levantando las tablas de la ley, este último con una figura de empaque, noble cabeza y poderosos brazos; se continúa el círculo con Josué mirando a Moisés y representante de la época de los Jueces; vienen a continuación los reyes David y Salomón, el primero tocando el arpa y el segundo sujetando el escudo, con el león de Judá y coronado de vistoso penacho en alusión al lujo y distinción de su corte; le siguen Isaac y Abraham, el primero cargando con los leños y el tizón para el fuego del sacrificio y el segundo dirigiendo la mirada a las alturas mientras cruza las manos sobre el pecho aceptando la orden divina de sacrificar a su propio hijo; a su lado el gran San Jerónimo, con torso desnudo y manto rojo ante su escritorio y el león que le identifica; el grupo siguiente parece hacer referencia al colegio apostólico en el que destacan San Pedro y San Pablo como columnas de la Iglesia (quizá representada en la matrona que hay entre ellos) y acompañados de varios apóstoles más. Se continúa la decoración con un grupo de santos, vírgenes y mártires, entre los que se puede identificar a Santa Cecilia, quizá San Fernando, Santa María Magdalena, Santa Catalina, etc., etc. Los siguientes círculos de personajes, de realización más desvaída, representan grupos de santos y bienaventurados en la gloria de algodinosas nubes, angelillos en forzados escorzos que animan la composición, otros que parecen asomarse desde fingidas cornisas y establecen un juego de miradas



Palacio Ducal de Gandía. Galería Dorada.
Quinta sala. Detalle de la pinturas del techo.
Noé y Moises

cómplices con el espectador y que obedecen a una tipología usada por Huerta en otras obras suyas. Muchos de los personajes, ademanes y actitudes aquí visibles provienen del mundo de la estampa, se notan influencias italianas y de autores españoles muy concretos, como por ejemplo de Alonso Cano en ese pequeño grupo de santas y vírgenes colocadas junto al patriarca Noé, lo que corrobora, una vez más, la circulación entre los artistas de grabados y modelos dibujados.



Palacio Ducal de Gandía. Galería Dorada.
Quinta sala. Detalle de la pinturas del techo.
Reyes de Israel

3.6. PROBLEMÁTICA SOBRE LA AUTORÍA DE LAS PINTURAS.

Aunque no se ha encontrado todavía el documento que sirviera para encargar a Gaspar de la Huerta este conjunto pictórico (si es que no se hizo verbalmente), tradicionalmente se le ha venido atribuyendo y desde bastante antiguo. ¿Quién fue el primero que se refiere a estas pinturas techales como de Huerta? Pues, tal y como están hasta ahora las cosas, parece que fue Madoz en su famoso *Diccionario*⁹, y en Valencia es Teodoro Llorente¹⁰ el que se hace eco de la autoría de Huerta en las pinturas de la Galería Dorada, de la que aporta un dibujo con los tabiques móviles abiertos en una visión de la misma poco frecuente y de gran belleza; pero en medio de estos dos autores, fue Basilio Sebastián Castellanos y Losada quien hablara de Huerta como autor de las pinturas en una *Memoria* dirigida al Duque de Osuna, fechada en el año 1851, para cuya realización consultó documentación de archivo o encargó que así se hiciera para la obtención de datos informativos. El profesor Luis Arciniega¹¹ ha publicado recientemente

una magnífica y muy documentada obra donde da a conocer esta *Memoria* resultado de un viaje por los estados y posesiones de la Casa de Borja en Valencia llevada a cabo por Basilio Sebastián como arqueólogo y cronista que era de la Casa Ducal de Osuna, heredera de los Borja. En esa memoria queda patente lo que costaron las obras, 9.290 libras, 6 sueldos y 8 dineros, describiéndose “*les belles pintures al tremp sobre llenços apegats als sostres, obra de Gaspar de la Huerta i de Romaguera, ...*”, en palabras del profesor Arciniega, al que extracto y comentario ya que abunda en el tema: “*Igualment interessant es l’atribució dels llenços del sostre als pintors Gaspar Huerta i Romaguera, el nom del qual, per una altra documentació, sabem que era Esteve*”. Una vez más, y mientras no se demuestre lo contrario con documentación irrefutable de archivo, se continúa con la atribución al autor de estas pinturas de los techos. Cuando Basilio Sebastián escribe esta *Memoria*, ha transcurrido más de un siglo desde que muriera Gaspar de la Huerta; sin embargo sí que se le vienen atribuyendo tradicionalmente las pinturas, y así lo recoge Madoz unos años antes de la confección de la *Memoria*. La aparición del nombre del pintor Esteve Romaguera, en mi opinión no cambia mucho las cosas mientras no se demuestre con pruebas más contundentes. Esteve Romaguera, con Gaspar Alarcón y Roque Benedito, entre otros, son discípulos y colaboradores de Gaspar de la Huerta, oficiales de su taller y miembros de su círculo más íntimo, y tanto Romaguera como Benedito firman como testigos en el testamento de su suegra Jesualda Maçot¹² cuyo taller heredó Huerta. Tampoco olvidemos que, hasta bien tarde, historiadores como Elías Tormo y el Barón de Alcahalí le hacen natural de Segorbe y confunden su apellido materno, que es Martínez, con el de Formaguera y Romaguera; y lo mismo le ocurre al profesor

⁹ Madoz, P. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Tomo VIII. Madrid, 1847, pág. 298.

¹⁰ Llorente Olivares, T. *Valencia. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*. Tomo II. Edit. Daniel Cortezo, Barcelona, 1889, pág. 690. (Existe edición facsimilar de Edit. Albatros, 1980, que es la que he utilizado).

¹¹ Arciniega García, L. *La Memòria del ducat de Gandía i els seus títols annexos. Redactada per Basilio Sebastián Castellanos per al duc d’Osuna (1851-1852)*. Ed. Alfons el Vell, Gandía, 2001, págs. 85 y ss.

¹² Montoya Beleña, S. “El pintor conquense Gaspar de la Huerta”, op. cit., págs. 34-35.

Martínez Ripoll al recoger las noticias de Tormo en su estudio sobre la colección D'Estoup¹³.

Por lo tanto, sigo pensando que las pinturas de los techos de la Galería Dorada son obra de Gaspar de la Huerta Martínez (mientras no se demuestre lo contrario), con el que colaborarían, sin duda, e incluso las finalizarían, pintores como Benedito, Romaguera, Alarcón, Troya y otros miembros de su taller, y no podría ser de otro modo por la ancianidad del artista, pero cuyo estilo y manera de trabajar se deja translucir, así como la influencia que sobre él ejercería Antonio Palomino al pintar la cúpula de la basilica de los Desamparados de Valencia cuando él pintaba el telón bocaporte para cubrir la imagen de la Virgen. Mientras no aparezca algún documento, insisto, que garantice las pinturas como obra de Huerta, seguirán siendo la tradicional atribución histórica, su estilo, su factura técnica, así como su puesta en relación con alguna última atribución hecha por el profesor Fernando Benito, por ejemplo el cuadro de *San Vicente Ferrer y el milagro del niño de Morella* del Museo de Bellas Artes de Valencia¹⁴ los elementos que justifiquen a Gaspar de la Huerta como el autor de estas pinturas gandienses, así como la más que probable utilización de documentos de la casa de Osuna o del palacio ducal de Gandía por parte de Basilio Sebastián.

Unos pocos años después de la compra del palacio ducal de Gandía por la Compañía de Jesús y de ser preparado para su uso como noviciado, los padres Federico Cervós y Juan María Solá¹⁵ publicaron el año 1904 una monografía excelente sobre el mismo, que no ha sido superada todavía, y de donde han bebido la mayoría de historiadores que se han acercado al tema. Los autores se ocupan también de las pinturas de Huerta y se maravillan de que aún estén en buen estado, después de las peripecias sufridas y de que se intentara arrancar los lienzos, con grave peligro para su integridad y conservación. ¿Y quién es el autor de esos lienzos por todos tan celebrados...?, se preguntan los ilustres jesuitas, dándolos como obras de Gaspar de la Huerta, en las que reflejó el artista su carácter y su profunda piedad, desechando, a la vez, la duda sobre la escena de la Sagrada Familia (cuarta estancia) que algún historiador había expuesto sin ningún fundamento. No aciertan a dar correctamente el nombre de su localidad de origen, diciendo que había nacido en "Altobuey" y no en Campillo de Altobuey, como sería lo correcto. Si

son ciertos algunos de los datos biográficos que aportan, pero no lo son los nombres que asignan a sus suegros, con los que se formó, Pedro Infante y Jesualda Sánchez, cuando son, como es sabido, Gaspar Infant y Jesualda Maçot (o Masot), según pude demostrar al dar a conocer la documentación conservada en el Archivo del Colegio del Patriarca de Valencia (vid. Nota 3).

El también jesuita P. Antonio de León¹⁶ escribió una guía del Palacio Ducal en la que resume las informaciones aportadas por el libro de los padres Cervós y Solá, si bien discrepa de la identificación que hacen de San Joaquín y Santa Ana en la cuarta sala, que el P. León cree mejor que sean Santa Isabel y San Zacarías, discrepancia esta que no comparto y creo como acertada la identificación que proponen aquellos con Santa Ana y San Joaquín, los padres de la Virgen, porque Santa Ana sostiene un libro en su mano, San Juanito no aparece en la composición y el supuesto Zacarías no lleva vestiduras sacerdotales.

Sarthou Carreres y Martínez Aloy¹⁷ también toman su información del libro de los jesuitas Cervós y Solá, dan las pinturas como de Huerta y ponderan notablemente una obra tan singular como la Galería Dorada, paradigma del barroco valenciano y digna de tener mejor suerte.

4. CONVENTO DE CARMELITAS DESCALZAS DE CAUDIEL (CASTELLÓN DE LA PLANA).

En este pequeño pueblo de la provincia de Castellón se tienen documentadas varias obras de Gaspar de la Huerta, muchas de ellas ya desaparecidas a consecuencia de los desmanes de la pasada guerra

¹³ Martínez Ripoll, A. *Catálogo de pinturas de la antigua colección D'Estoup, de Murcia*. Ed. Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1981, pág. 56.

¹⁴ García Mahiques, R. "Contrarreforma y Barroco". En catálogo exposición *La Luz de las imágenes*. Valencia, 1999, vol. II.2, pág. 70.

¹⁵ Cervós, F. y Solá, J.M. *El Palacio Ducal de Gandía. Monografía Histórico Descriptiva*. Ed. Thomas, Barcelona, 1904, págs. 171-184.

¹⁶ León, A. de, *Guía del Palacio Ducal y de otros insignes recuerdos de los Borjas en la ciudad de Gandía*. Tipografía moderna, Valencia, 1926.

¹⁷ Sarthou Carreres, C., *Geografía General del Reino de Valencia*, op. cit., pág. 391.



Aparición de Jesús atado a la columna a Santa Teresa.
Convento de Carmelitas Descalzas.
Caudiel. (Castellón de la Plana)

civil y las muchas tropelías que en ella se cometieron. La mayoría estaban en el convento de Carmelitas Descalzas¹⁸, todavía en pie y donde se custodia una pintura de Huerta, de no excesiva calidad, que representa la *Aparición de Jesús atado a la columna a Santa Teresa*; la santa, arrodillada y con las manos juntas sobre el pecho, inclina su cabeza y dirige la mirada hacia Cristo atado a una columna o balaustre de perfil barroco; Jesús se cubre con blanco paño de pureza, tiene cerrados los ojos y se muestra a la santa carmelita en un marco arquitectónico que presenta una apertura de gloria en el ángulo superior izquierdo y deja ver varias cabezas de querubines entre nubes. El rostro y actitud de la santa repite fisonomía y modelos ribaltianos y la cabeza del Señor se adorna con un halo de santidad y un inicio de las potencias que cuenta con antecedentes dentro del arte valenciano en el *Jesús amarrado a la columna* de Juan Sariñena que se guarda en el Colegio del Patriarca de Valencia.

El Museo de Bellas Artes de Valencia cuenta con una obra idéntica del mismo Gaspar de la Huerta (Nº Inv.: 4075) de mejor calidad; es un óleo sobre lienzo, de 200 x 158 cms., con una etiqueta pegada en el reverso que dice "*De la calle del Fumeral*", pintura que viene a corroborar la repetición de modelos tomados de la estampa, del dibujo o de obras de otros maestros. Asimismo, el Museo de Bellas Artes de Castellón posee un pequeño cobre de David Teniers con el tema de la Flagelación, donde la figura de Cristo es similar a la que recurre Huerta en estos cuadros, la postura, el halo de santidad, la columna o balaustre al que está atado Jesús, que permite incidir en el asunto de la difusión de modelos a través de la estampa grabada y el éxito o fortuna de ciertas iconografías que se repiten una y otra vez en lugares diversos.

Este tema de la iconografía teresiana es un óleo sobre lienzo de 112 x 92 cms, ubicado en las dependencias de la clausura del convento carmelitano. Es muy conocido el gusto particular de Santa Teresa de recurrir a pasajes de la Pasión de Cristo para tema de meditación, así como la recomendación que de ello hacía a sus hijas de religión. En el *Libro de la Vida*¹⁹ comenta la santa de Ávila: *Pues ya andaba mi alma cansada y —aunque quería— no la dejaban descansar las ruines costumbres que tenía. Acaeciome que, entrando un día en el oratorio, vi una imagen que habían traído allí a guardar, que se había buscado para cierta fiesta que se hacía en casa. Era de Cristo muy llagado y tan devota que, en mirándola, toda me turbó de verle tal, porque representaba bien lo que pasó por nosotros. Fue tanto lo que sentí de lo mal que había agradecido aquellas llagas, que el corazón me parece se me partía, y arrojéme cabe El con grandísimo derramamiento de lágrimas, suplicándole me fortaleciese ya de una vez para no ofenderle*". No queda claro si se trata de Cristo atado a la columna o de un Ecce Homo. Posiblemente, según cuentan sus biógrafos, se trate de una talla policromada de este último que aún se venera en el monasterio de la Encarnación abulense y que fue decisivo para la "conversión" definitiva de Santa Teresa en la Cuaresma de 1554, cuando contaba 39 años de edad. Sin embargo, unos capítulos más adelante del mismo libro

¹⁸ Mínguez Cornelles, V. M. "El Carmelo de Caudiel : su legado artístico". En *Estudis Castellonencs*, nº 3, 1986, págs. 549-562.

¹⁹ Teresa de Jesús. *Obras completas. Libro de la Vida*. Edit. Espiritualidad . Madrid, 1976, pág. 63.

(pág. 95), sí se refiere a Cristo amarrado a la columna: "...Pues, tornando a lo que decía, ponémonos a pensar un Paso de la Pasión, digamos el de cuando estaba el Señor a la columna. Anda el entendimiento buscando las causas que allí da a su entender, los dolores grandes y la pena que Su Majestad tendría en aquella soledad, y otras muchas cosas que, si el entendimiento es obrador, podrá sacar de aquí;..." . Y una vez más (pág. 100) vuelve a referirse al tema: "...Pues, tornando a lo que decía —de pensar a Cristo a la columna— es bueno discurrir un rato y pensar las penas que allí tuvo, y por qué las tuvo y quién es el que las tuvo, y el amor con que las pasó; mas que no se canse siempre en andar a buscar esto, sino que se esté allí con El, acallado el entendimiento". Sea como fuere, lo cierto es que está más que aceptado en la biografía teresiana la aparición de Cristo atado a la columna a Santa Teresa en uno de los dos locutorios existentes en el monasterio de la Encarnación; y en el mismo monasterio se insiste en el tema gracias al fresco que ordenó pintar la santa en 1569 en recuerdo de la visión que había tenido en el locutorio.

Dada la relevancia que este monasterio tiene para la orden carmelitana y los prodigios que en él vivió la santa, esta iconografía se extendió por otros lugares; del mismo modo, el psicoanalítico pasaje de "*la merced del clavo*" se produjo también en las dependencias de la Encarnación, desde donde la devoción lo extendió a alejadas poblaciones. En homenaje al cuarto Centenario Teresiano, Santiago Sebastián escribió un breve estudio²⁰ en el que comenta el libro *Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expresa* ..., profusamente ilustrado con grabados, en cuyo número 71 se señalan los temas de meditación de la Pasión de Cristo, tan reiterados por la santa, con escenas de medallones de la Oración del Huerto, la Flagelación, la Coronación de espinas y el Camino del Calvario. Estamos, pues, ante un pasaje representado con harta frecuencia en el medio carmelita, del que no es excepción el convento de Caudiel, fundado unos cien años después por Pedro Miralles.

Las referencias historiográficas antiguas acerca del convento son breves y escuetas; Ponz²¹ solo dice que hay un convento de monjas, sin más; Ceán Bermúdez²² sí es de los primeros que citan este cuadro: "*Caudiel. Convento de monjas. Los lienzos de los retablos que representan a Nuestra Señora de la Gracia, Cristo atado a la columna con Santa Teresa, el Señor con la cruz acuestas y San Ignacio de Loyola, San Josef y Santa Teresa extendiendo el manto sobre sus monjas*". Tormo²³,

que llama despectivamente a Huerta "secuaz de Palomino", incluye en su cita tres de los cuadros del artista, mencionando al que nos ocupa: "*En las monjas carmelitas [de Caudiel] son de Gaspar de la Huerta los lienzos de retablos de la Virgen de la Gracia y Aparición a Santa Teresa y a San Ignacio*". El Barón de Alcahalí²⁴ se limita a señalar que en su ciudad natal (creyendo que era de Segorbe) y en Caudiel hay algunos lienzos suyos. Palomino²⁵ le menciona y alaba en su obra, pero no entra en detalles, y el erudito Orellana²⁶ se expresa en estos términos: "*En el convento de monjas de la Villa de Caudiel pintó los quadros de todos los retablos, y se conoce que allí quiso echar el resto de su habilidad. Los asuntos son: en el altar mayor, Nuestra Señora de Gracia; en los otros altares, en el uno quando Nuestro Señor se le apareció en la columna a Santa Theresa; el otro quando Nuestro Señor se le apareció con la cruz acuestas a San Ignacio de Loyola; en el otro San Joseph, y el otro Santa Teresa de Jesús extendiendo el manto sobre las religiosas de su Orden*".

El modelo de la Santa Teresa de este cuadro quizá lo tomara Gaspar de la Huerta de la que pintó Espinosa en la obra *Sagrada Familia y santos*, conservada en el Museo de Bellas Artes de Valencia, con el mismo tipo de pliegues en la capa y ligeras variaciones en la figura; también puede rastrearse una cierta impronta de Orrente en obras de Huerta, como en la *Visión del collar de Santa Teresa*, que pudo ver el artista en la valenciana parroquia de san Esteban, donde la santa tiene su cabeza ladeada, ojos en blanco y arrodillada de forma próxima a lo que pinta Huerta, drapeado mullido y pliegues rectos, rostro de efectos lumínicos correctos, etc.

²⁰ Sebastián López, S. "Iconografía de la Vida Mística Teresiana". En *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº X, Zaragoza, 1982, pág. 33.

²¹ Ponz, A. *Viaje de España*... Edit. Viuda de Ibarra, Madrid, 1788, tomo XIII, pág. 127.

²² Ceán Bermúdez, J.A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Imprenta Viuda de Ibarra, Madrid, 1800, pág. 305.

²³ Tormo y Monzó, E. *Levante*. Edit. Espasa Calpe, Madrid, 1923, pág. 58.

²⁴ Alcahalí, Barón de, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Imprenta de Federico Doménech, Valencia, 1897, pág. 151.

²⁵ Palomino de Castro y Velasco, A.A., *El Museo pictórico y escala óptica*. Op. cit., pág. 1137.

²⁶ Orellana, M.A. de, *Biografía pictórica valentina*, Ed. de Xavier de Salas. Madrid, 1930, pág. 509 (En la edición de 1967, pág. 519).

La figura de Cristo, sin embargo, está desproporcionada, con unas extremidades inferiores que resultan reducidas en relación al tronco, colocación de las mismas resuelta de modo insatisfactorio, dejando un Cristo patihueco y con una anatomía podal derecha mal resuelta; las manos resultan burdas y lo mismo ocurre con la solución de apoyo de la izquierda sobre la columna; presenta algún efecto lumínico bien logrado, como la sombra que dibuja la rodilla izquierda sobre la columna, la que forman la parte interna de los pies y la iluminación del rostro de Cristo. Teniendo en cuenta que la santa está representada de rodillas, la desproporción de las dos figuras es evidente: el Cristo demasiado pequeño y la santa demasiado voluminosa. Con las dos figuras pretendió el artista llenar el lienzo al cincuenta por ciento con cada una, si bien la necesidad de realizar una apertura de gloria sobre Cristo le obligaría a reducir su figura y a flexionar las piernas de forma tan rara. La mirada de la santa a Cristo y el foco luminoso celestial marcan una diagonal ascendente que conducen la vista hacia lo alto; llama la atención la semejanza entre esta columna baja y ensanchada en su parte inferior, como si de un balaustre se tratara, con las que tallara Salcillo para imágenes de bulto redondo del mismo tema, por ejemplo las de Jumilla (Murcia) y Belmonte (Cuenca); pudo existir algún grabado de uso común a los artistas, o pudo repetir el modelo en tierras murcianas donde también han aparecido obras de Gaspar de la Huerta en la antigua colección D'Estoup, malbaratada hace unos años.

El cuadro de Caudiel puede ser una obra de los inicios de Huerta o con mucha participación de su taller de pintura, en el que casi se trabajaría en serie y el interés puesto más en la cantidad que en la calidad, donde se notan deficiencias técnicas, el afán de "hacer mano" y sus buenas intenciones y posibilidades, época de copia, repetición de modelos e imitación de otros maestros y de reminiscencia de la tradición pictórica valenciana anterior aún vigente; pintura que responde a unas necesidades únicamente comerciales y devocionales, obra de artesano, sin innovaciones, encargos para iglesias y conventos o demanda directa de los mismos, llevándole a realizar pinturas como esta, sin complicaciones técnicas ni compositivas y a unos precios módicos, porque tampoco corrían buenos tiempos; de composición simétrica, construido en planos paralelos, con una cierta verticalidad monumental y modelado casi escultórico, sin problemas conceptuales ni

iconográficos que exijan a sus destinatarios abundante preparación intelectual o erudita, pintado al dictado del comitente de acuerdo con la más estricta y ortodoxa iconografía teresiana; pero, además, debían ser representaciones que movieran a la piedad, como este sanguinolento Cristo cuyos lacrados hombros muestran la sangre que fluye y recorre su cuerpo, ejemplo de piedad para las monjas carmelitas de Caudiel y ejemplo de vida de su santa fundadora. En la preparación del lienzo se recurre a la imprimación a la almagra, que trepa y asoma por los desconchones que tiene la pintura; la preparación de los cuadros con una capa de cola, aceite de linaza y almagra, fue un sistema rápido y de eficacia inmediata por el tono cálido y brillante que transmitía al lienzo recién pintado, pero con el paso del tiempo, si sus condiciones de conservación no han sido adecuadas, como en este caso, se desconcha con facilidad y trepa el tono rojizo de la imprimación; es un cuadro religioso, muestra del arte devocional y piadoso que exigían el medio monástico y local del momento.

5. SANTUARIO DE LA VIRGEN DEL NIÑO PERDIDO. CAUDIEL (CASTELLÓN DE LA PLANA).

Hace algunos años, salió a la venta en el mercado anticuario valenciano una pequeña obra de Gaspar de la Huerta; se trataba de *La Virgen del Niño Perdido con San Agustín y San Vicente Ferrer*, un óleo sobre lienzo, de 66 x 46 cms., de forma semicircular en su parte superior, con los dos santos arrodillados a los pies de Nuestra Señora a la que dirigen sus miradas; la Virgen del Niño Perdido es la patrona de Caudiel, cuyo santuario era un foco de potente atracción mariana en la comarca del Alto Palancia. La presencia de San Agustín en el cuadro, nos permite adscribir la propiedad originaria de la obra al convento de agustinos descalzos de Jesús Nazareno de esta población, a cuyo cuidado estaba el santuario y la milagrosa imagen. Este convento agustino fue suprimido el año 1822 y hoy está desmantelado, pero también hay noticias históricas de que en el cenobio hubiera pinturas de Gaspar de la Huerta y esta sería una de ellas.

Fue lamentable que imponderables de tipo económico impidieran la adquisición del lienzo para Caudiel, pasando a engrosar la colección particular de un acaudalado norteamericano. La pintura se



La Virgen del Niño Perdido con San Agustín y San Vicente Ferrer. Paradero desconocido

consevaba en muy buenas condiciones y presentaba algún detalle de cierta calidad, en el drapeado y facciones de los santos, en sus manos, modelado y colorido del rostro; la imagen de la Virgen es una pintura plana, como tomada de dibujo o grabado anterior e iconografía exacta a la que aparece en la estampa que ilustra la obra del agustino recoleto Diego de Santa Teresa, *Historia de la prodigiosísima imagen de Nuestra Señora del Niño Perdido venerada en el Religiosísimo Colegio de Jesús Nazareno de Agustinos descalzos, en la villa de Caudiel, del Reyno de Valencia*, editado en Valencia el año 1765 por Joseph Th. Lucas²⁷.

Este pequeño lienzo sería una obra para la piedad doméstica de los agustinos de Caudiel, cuyo convento había sido fundado y sufragado por la generosidad de D. Pedro Miralles, militar y comerciante enriquecido y ennoblecido por Felipe III, y al que también se debe la fundación del convento de

carmelitas descalzas de Nuestra Señora de Gracia de la misma población el año 1655 y antes mencionado (en realidad la llevó a cabo un sobrino homónimo, puesto que Pedro Miralles había fallecido el año 1627, aunque había comenzado las gestiones fundacionales el año 1610). El convento agustino de Caudiel es un poco anterior al de las carmelitas, iniciándose las obras el mismo año de la muerte de Pedro Miralles, el año 1627²⁸. La iconografía de la pintura se explica por la propia historia de la imagen de la Virgen del Niño Perdido. Se veneraba en Valencia, en el hospital "dels Beguins", congregación penitencial a la que San Vicente Ferrer había encargado la atención de los niños abandonados y expósitos, protegidos por Nuestra Señora de los Niños Perdidos, que es en realidad como se denominaba la advocación de esta Virgen cuya imagen llevaba consigo San Vicente y que entregó para su custodia y veneración a los beguinos. Al pasar el hospital "dels Beguins" a los agustinos descalzos de Valencia el año 1624, estos trasladaron la imagen a su convento de Santa Mónica el año 1626, de cuya iglesia era titular la Virgen del Pilar; para evitar una duplicidad advocacional, decidieron, mediante sorteo, enviar la imagen de la Virgen de los Niños Perdidos a cualquier otro de sus conventos, resultando agraciado el de Jesús Nazareno de Caudiel, a cuya ermita del Socós fue trasladada el año 1627, donde permaneció hasta 1631 en que pasó a la iglesia antigua del convento agustino; allí permaneció hasta el año 1684 y a continuación fue trasladada la santa imagen a la iglesia nueva que había exigido levantar la mucha devoción que se le tenía en todo el obispado segorbin y comarcas vecinas. Fue en Caudiel donde tuvo lugar la singularización del nombre de la Virgen, dejando de ser "de los Niños Perdidos" y pasando a ser "del Niño Perdido", en atención a que el titular de la iglesia era, precisamente, el Niño Jesús perdido y hallado en el templo.

Al ser suprimido el convento, los religiosos marcharon a Zaragoza, por donde extendieron la

²⁷ Existe un ejemplar de esta obra en la biblioteca del Seminario Diocesano de Segorbe, procedente de la Biblioteca Episcopal, que fue expuesto en la exposición realizada en Segorbe a finales del año 2002. Véase su catálogo *La Biblioteca del Seminario de Segorbe. Exlibris, instrucción y docencia. SS. XV-XIX*, editado por Bancaja, Valencia, 2002, págs. 132-133.

²⁸ Vilaplana Zurita, D., "Una obra maestra del barroco valenciano: El santuario de la Virgen del Niño Perdido de Caudiel". En *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1987, págs. 57-63.

devoción a esta santa imagen²⁹. Estas peripecias históricas son la explicación de la presencia de San Agustín y San Vicente Ferrer en la pintura de la Virgen del Niño Perdido. El profesor Vilaplana cita y describe en su estudio (vid. nota 28) sobre el santuario de Caudiel las pinturas conservadas en la iglesia y camarín, que, aunque no lo cita expresamente ni reproduce fotografías de las mismas, creo que algunas de ellas son de Gaspar de la Huerta y están necesitando una buena restauración.

6. CONVENTO DE AGUSTINAS DE SAN MARTÍN. SEGORBE (CASTELLÓN DE LA PLANA).

La última obra de Gaspar de la Huerta de que me ocuparé en este estudio es un pequeño cuadro de *Santa Rosa de Lima* situado en el ático del altar de la Virgen del Rosario de la iglesia del convento de agustinas de San Martín, en Segorbe. Es una pintura de reducidas dimensiones, de 100 x 80 cms., aproximadamente, restaurada con motivo de la segunda edición de *La Luz de las imágenes*, una de cuyas sedes fue la iglesia de este convento agustino. Aunque no se incluyó la pieza en el catálogo de la exposición, sí se hace alguna mención de ella en la ficha correspondiente al *Bautismo de San Agustín* ubicado en el presbiterio de la iglesia³⁰, considerado también como obra del artista.

Antes de su restauración para esa magnífica muestra segorbina, el *Bautismo de San Agustín* era un rojizo lienzo a cuya superficie había trepado la fuerte imprimación a la almagra, característica de Huerta y de otros barrocos valencianos coetáneos del artista conquense. La adecuada intervención restauradora que se le aplicó a la pintura, ha devuelto el color a su primigenia tonalidad y ha permitido conocer un poco más la manera de trabajar del artista al permitir establecer relaciones con otras de sus obras en que incluye modelos, gestos, dibujo y color parecido. Con el de *Santa Rosa de Lima* pasaba algo parecido; la pintura estaba tan sucia que no se podía disfrutar de esos blancos tan impolutos de las tocas, de los abarquillados tonos del hábito, ni de los azules del paño de pureza del Niño Jesús que entrega una flor a la santa.

Rosa de Lima fue la primera santa americana que subió a los altares y, aunque su verdadero nombre era Isabel, se le conocía como Rosa, atendiendo a la



Santa Rosa de Lima.
Monasterio de Agustinas Descalzas, Segorbe
(Castellón de la Plana)

coloración de sus mejillas. La santa está arrodillada y toma una rosa que le ofrece el Niño en una aparición con apertura de gloria en la que irrumpen media docena de querubes; la santa va coronada de rosas, sostiene un puñado de ellas en el halda de su escapulario y una lluvia de flores cae por el lado derecho de la composición. Va vestida con el hábito blanco de las dominicas, aunque en realidad nunca fue monja sino miembro de su orden tercera y famosa por las mortificaciones que se aplicaba, coronándose de espinas para imitar los sufrimientos de Jesucristo; en el ángulo superior derecho de la pintura se ve un edificio rematado por esculturas que

²⁹ Por ejemplo en la localidad aragonesa de Jaulín, donde se conserva una pintura dieciochesca de esta Virgen, noticia que debo agradecer a Teodoro López, de Caudiel, investigador entusiasta y conocedor de la historia de su pueblo, empeñado en dar a conocer el rico pasado de la población, cuyos secretos sigue desentrañando con absoluta y eficaz dedicación.

³⁰ VV.AA. Catálogo exposición *La luz de las imágenes*, Segorbe, 2001-2002, pág. 526.

se recortan en el poderoso color azul del cielo que pone una nota de luminosidad en el cuadro. Resalta de forma espléndida la bella figura de la santa cuyo rostro transmite una sensación de arrobada dulzura ante la aparición del Niño que le entrega el premio de la rosa; los labios y la entonación de sus mejillas empiezan a hablar del abandono del naturalismo tenebrista espinosiano y de los inicios del uso de tonos pastel, que se impondrán en la pintura rococó posterior.

No es la iconografía habitual para representar a la santa, en la que lo más frecuente es presentarla siendo coronada por el Niño Jesús, que es como se le pintó en su canonización y es la iconografía que más fortuna ha tenido. Aquí ya está coronada la santa y el Niño le entrega una rosa en premio y prueba de su amor por ella; el Niño cruza un brazo sobre el pecho en un gesto que recuerda al niño de la pintura del Museo de Bellas Artes de Valencia *San Vicente Ferrer y el milagro de Morella*. La obra no está firmada, pero se viene atribuyendo a Huerta por numerosos historiadores, entre otros, Ceán Bermúdez³¹: "*Segorbe. Monjas de San Martín. La Santa Rosa de Lima que está en el segundo cuerpo del retablo de Nuestra Señora del Rosario, y el bautismo de San Agustín sobre la puerta de la sacristía*", el erudito Orellana³²: "*Así mismo pintó la Santa Rosa de Lima, que está en el segundo cuerpo del altar que vemos ahora dedicado a Nuestra Señora del Rosario en el convento de monjas de San Martín de Segorbe; y en la propia iglesia el quadro del bautismo de San Agustín que está sobre la puerta de la sacristía*"; el ilustrado Ponz³³, que tan denostador era de lo barroco, no habla expresamente de esta pintura, pero sí se refiere a que "*las del altar de Nuestra Señora del Rosario son de Jacinto Jerónimo Espinosa, y lo dice su firma*"; la titular es de Espinosa, del año 1663, con firma muy borrosa, así como los cuadros pequeños, pero la Santa Rosa de Lima es de Gaspar de la Huerta³⁴; también menciona Ponz el cuadro del bautismo de San Agustín (que confunde y llama "*de San Martín*"), diciendo que "*Es muy buen cuadro el del bautismo de San Martín sobre la puerta de la sacristía*". Antonio Palomino no cita esta obra de Segorbe, aunque se deshace en elogios hacia el artista: "*Fue hombre verdaderamente digno de inmortal memoria*"³⁵.

Esta Santa Rosa de Lima es una de las obras más elegantes y bellas salidas de los pinceles de Huerta que se conocen hasta ahora; el pintor es un artista que va a más en la apreciación de los historiadores

del arte según se van conociendo obras suyas y según se van casando las noticias documentales de archivo con las pinturas conservadas en museos, templos y conventos valencianos.

Para finalizar este estudio vamos a dar a conocer un nuevo documento referido a Gaspar de la Huerta, conservado en el Archivo del Reino de Valencia³⁶, mediante el cual el artista suplica a la Real Audiencia que obligue al arzobispo D. Antonio Folch de Cardona a pagarle treinta y dos cuadros (en realidad son treinta y cuatro) que le mandó pintar, obras que el artista ya había entregado, estaban colocadas en la librería del palacio arzobispal, y que eran las siguientes: los seis doctores de la Iglesia latina y los seis de la griega, una Inmaculada Concepción con el Padre Scoto, Santo Domingo y San Francisco, la estigmatización de San Francisco de Asís, San Antonio de Padua, San Bernardino de Sena, San Juan de Capistrano, el papa Sixto IV, el papa Sixto V, el papa Nicolás IV, el papa Alejandro V, un retrato del cardenal Cisneros, otro retrato del cardenal de Muro, otro del cardenal Aureolo, otro del cardenal Pisano, otro cuadro del padre Alejandro de Ales, otro de Nicolás de Lira, otro retrato de Ocampo, otro de Maynon, otro de Ricardo de Mediavila, otro de Poncio Carbonelo, otro de Capedo y otro de Raimundo Lulio. Se queja el pintor de que no se los han pagado, a pesar de las diligencias realizadas y las instancias que había dirigido al arzobispo y su tesorero. Muchos de estos cuadros habrán desaparecido, por deterioro, por robo, o en el incendio del Palacio Arzobispal ocurrido en la guerra civil de 1936; pero con toda seguridad, deben ser de Gaspar de la Huerta algunos de los cuadros quemados en el mencionado incendio sobre los que se produjo el efecto horno, redescubiertos hace unos años en desvanes de la catedral, y sobre los que se inició una encomiable labor de recuperación y restauración de estas pinturas

³¹ Ceán Bermúdez, J.A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Op. cit., tomo II, pág. 304.

³² Orellana, M.A. de, *Biografía pictórica valentina*, op. cit., pág. 519.

³³ Ponz, A. *Viaje de España*. Op. cit., pág. 347.

³⁴ Sarthou Carreres, C. *Monasterios valencianos (Su historia y su arte)*. Edit. Diputación Provincial. Valencia, 1943, pág. 278.

³⁵ Palomino, A. *El Museo pictórico y escala óptica*. Op. cit. Pág. 1138.

³⁶ Archivo del Reino de Valencia. Real Audiencia. Sentencias. Caja 455. 26 de agosto de 1706.

ennegrecidas, encargada por el cabildo catedralicio a la restauradora M. Gómez³⁷.

Este conjunto de treinta y cuatro obras, es un lote de pinturas muy notable para añadir a la nómina de Gaspar de la Huerta, del que siempre se ha dicho que pintó mucho y que ganó bastante dinero con su trabajo, extremo este que se va confirmando de modo paulatino gracias al hallazgo de noticias documentales como esta, lo que contribuye a valorar en su justa medida de cantidad y calidad a este pintor de

origen conquense perteneciente a la escuela valenciana del último periodo del barroco.

³⁷ Gómez Rodríguez, M.A. "Encuentro y recuperación de un retablo desaparecido en 1936". En *Actas Primer Congreso de Hª del Arte Valenciano*. Valencia, 1992, págs. 137-141.

Gómez Rodríguez, M.A. "La pintura quemada y su restauración. El caso del retablo de San Miguel del Maestro de Gabarda". En *Actas XI Congreso del CEHA. El mediterráneo y el Arte Español*. Valencia, 1996.

A N E X O . D O C U M E N T O I

Gaspar de la Huerta suplica a la Sacra Real Audiencia de Valencia que el arzobispo le pague los cuadros que le encargó pintar el año 1794 y aún no había cobrado el artista.

"Gaspar de la Huerta suplica a la Sacra Real Audiencia de Valencia, que el Rodmo. D. Antonio Folch de Cardona, Arzobispo de la Seo de Valencia, en el año 1704 mandó al suplicante pintar 32 lienzos de á tres o quatre poch mas o menys que forem los següents: Los sis doctors de la Esglesia latina y els sis de la grega, que son dotse llenços, altre de la Concepció ab lo Pare Escoto; altre dels Patriarches Sent Domingo y Sent Frances; altre de la impresio de les plagues de este; altre de Sent Antonio de Padua; altre de Sent Bernardino de Sena; altre de Sent Joan Capistrano; altre del Papa Sixto quarto; altre del Papa Sixto Quinto; altre del Papa Nicolás quarto; altre del Papa

Alexandro quinto; altre del Cardenal Cisneros; altre del Cardenal de Muro; altre del Cardenal Aureolo; altre del Cardenal Pisano; altre del Pare Alexandro de Ales; altre de Nicolao de Lira; altre de Ocampo; altre de Maynon; altre de Ricardo de Mediavila; altre de Poncio Carbonelo; altre de Capedo y altre de Raymundo Lulio (...) Todos hechos y actualmente en el quarto de la librería del Palacio Arzobispal. Por el gran trabajo en pintar todos los referidos lienzos, que hoy no están pagados pese a las varias instancias y diligencias al Arzobispo y a su tesorero mientras estaba el Arzobispo en la ciudad, ante la temporalidad del arzobispado (...)"

Archivo del Reino de Valencia. Real Audiencia. Sentencias. Caja nº 455, 26 de Agosto de 1706. Escritura resolutoria de Jacinto Matoses, notario procurador de Gaspar de la Huerta.