

EL PINTOR VICENTE SALVADOR GÓMEZ (VALENCIA, 1637-1678):

Víctor Marco García . *El pintor Vicente Salvador Gómez (Valencia, 1637-1678)*, 2006, 237 páginas.
ISBN: 84-7822-453-X

La presente monografía dedicada al pintor Vicente Salvador Gómez (Valencia, 1637-1678), cubre una laguna importante en la historia de la pintura valenciana. Miembro de una familia de artistas, y formado en el taller de Espinosa, se revela en este estudio como una figura de importancia capital. Abierto a todo tipo de novedades estilísticas y propietario de una de las bibliotecas más importantes de su tiempo, alcanzó gran estima profesional y social, como demuestran los numerosos encargos que recibió por parte de la nobleza y el clero. Esta abundante producción pictórica, recogida por vez primera en el presente libro, fue compaginada por el artista con una actividad docente en la Academia de pintura del convento de Santo Domingo, para la que realizó su *Cartilla y Fundamentales Reglas de Pintura* siguiendo el modelo de los grandes tratadistas del barroco.

VÍCTOR MARCO GARCÍA

EL PINTOR
VICENTE SALVADOR GÓMEZ
(Valencia, 1637-1678)



2006

© Víctor Marco García, 2006

© De esta edición: Institució Alfons el Magnànim - Diputació de València, 2006

Director: Ricardo Bellveser

I.S.B.N.: 84-7822-453-X

Depósito Legal: V-1.082-2006

Impresión: Rotodomenech, S. L.

La elaboración en este estudio de un catálogo completo de las obras de Vicente Salvador Gómez constituye una labor fundamental para conocer el empleo de estampas de otros grabadores por parte del artista, como pueden ser Rafael Sadeler o Paul Pontius, de los cuales hasta el momento no se tenía noticia.

Para realizar el lienzo bocaporte del altar de san Francisco Javier de la Compañía de Jesús (cat. 22), el pintor se valió de una estampa de Paul Pontius que representa la *Aparición de Virgen a san Francisco Javier*. El grabado fue publicado en Amberes en 1629 por J. Meyssens, quien, a su vez, se basó en el lienzo de Geert Seghers de la iglesia de la Casa Profesa de la Compañía de aquella ciudad, que trataba el mismo asunto. Vicente Salvador copia literalmente la composición de Pontius sin realizar modificación alguna, a excepción del formato, que en el caso de la fuente impresa está rematado por un arco de medio punto, mientras que el lienzo presenta un formato rectangular.¹⁰⁶

Dentro del mismo edificio de los jesuitas, también hay que mencionar el *San Francisco Javier* (cat. 30) que formaba parte de una perdida serie icónica formada por san Ignacio y los santos fundadores de la Compañía de Jesús. Para la representación del santo recurrió Salvador Gómez, sin duda, al grabado realizado en torno a 1619 por el flamenco Rafael Sadeler junior. Se observa como el pintor presenta al santo de idéntica forma, con las manos en el pecho, la mirada hacia el cielo y la vara de azucenas en su mano, pero modifica considerablemente el paisaje del fondo, que reemplaza por una escena interior en una biblioteca.¹⁰⁷

Con el transcurso de los años, el pintor no abandonará el uso de la estampa, pero el aumento de su destreza hará que los modelos resulten cada vez más irreconocibles. Quizá el mejor exponente de esta práctica, en la que el pintor hace uso

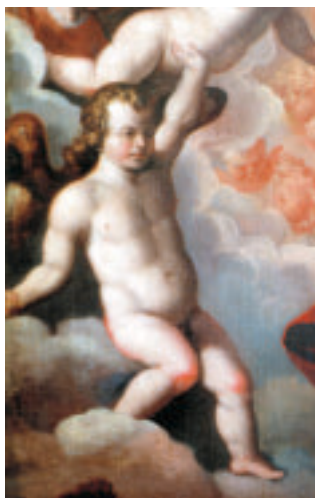
¹⁰⁶ Vid. cat. 22. *Aparición de la Virgen a san Francisco Javier*.

¹⁰⁷ Vid. cat. 30. *San Francisco Javier como doctor en teología*.

*Resurrección
de Cristo.*
Vicente Salvador
Gómez.
Iglesia parroquial
de Montesa



Resurrección de Cristo.
Grabado de Cornelis Cort,
según composición
de Julio Clovio



Resurrección de Cristo.
Detalle.
Vicente Salvador Gómez



Anunciación. Detalle.
Grabado de Cornelis Cort,
según composición de Tiziano

de diferentes repertorios grabados, y en la que logra de forma satisfactoria una composición original, sea la *Resurrección de Cristo* de la parroquia de Montesa (cat. 36), que presentamos aquí por primera vez como obra suya. En ella resulta evidente el empleo de la estampa de Cort con el mismo asunto, basada probablemente en una composición desaparecida de Giulio Clovio. Aunque la impronta general sea la del grabado, únicamente tomó de éste la disposición del espacio y la figura de uno de los soldados que, reincorporándose, se protege del resplandor luminoso con su escudo. También se inspiró en otras composiciones del holandés para realizar otros elementos, como los grupos de ángeles. La forma escalonada en que se distribuyen los mancebos de la derecha, recuerdan en sus modelos y posturas a los que elabora Federico Zuccaro en su *Anunciación con profetas que predijeron la venida del Mesías*. En el grupo de la derecha, el ángel de difícil equilibrio está tomado literalmente de un modelo existente en una *Anunciación* de Cort, basada en una composición de Tiziano.

36. *Resurrección de Cristo*

Óleo sobre lienzo, 212 x 172 cm.

Iglesia parroquial de la Asunción. Montesa.

Situada al lado del Evangelio en el presbiterio de la iglesia de Montesa, podemos contemplar esta curiosa obra, formando actualmente *pendant* con otra de diferente factura que representa *La Virgen de Montesa junto a las santas mártires Lucía y Águeda*. Seguramente no se trate de su ubicación original, puesto que en los dos últimos siglos, el citado templo se ha visto sometido a continuas reformas de todo tipo, que han ido mutando su aspecto interior y que han favorecido el traslado de las pinturas de un sitio a otro. De igual modo, las nuevas devociones han ido desplazando con el paso del tiempo a las antiguas titulares de las diferentes capillas, como sucede en el caso de la que ahora nos ocupa.

El lienzo que aquí se muestra debió de ser sin duda el titular de una antigua capilla dedicada a la Resurrección de Cristo, cuyo patronato ostentaba al menos a mediados del siglo XVIII la familia Requena. En 1758, Vicente Requena, soldado emérito, manifestaba en su testamento la voluntad de ser enterrado en la iglesia de Montesa, “*en mi capilla de la Resurrección del Señor, para la cual se abra sepultura en dicha capilla*”.¹⁹⁰ En la visita realizada en 1670 a la parroquia por fray Juan Crespí Brizuela, comendador de Ademuz y Castielfabib y lugarteniente general de la Orden de Montesa, y Fray Pablo Inglés, prior del Temple de la misma orden y capellán de honor del rey, se documenta de nuevo la existencia de dicha capilla.¹⁹¹

La restauración de la obra efectuada a principios de los noventa, la muestra como obra indudable del pintor Vicente Salvador Gómez, por responder plenamente a su estilo. En

¹⁹⁰ ARV, Protocolos Notariales, sign. 1925.

¹⁹¹ AHN, OOMM, Montesa, libro 712-C, f. 279 v. Debo estas indicaciones a la cortesía de D. Josep Cerdá i Ballester.

su impronta general todavía se aprecia el naturalismo heredado de Espinosa, así como los marcados contrastes que provoca el artista iluminando con intensidad algunas zonas y dejando otras sumidas en la penumbra. Su paleta cromática es mucho más rica y se observa una mayor fluidez en la pincelada. A pesar de que a rasgos generales se trata de una obra muy acabada, la pléyade de querubines del fondo, de cabellos ensortijados, muestra una pincelada más suelta, que también se hace patente en las manos deformadas de algunos de los centuriones. Estos resultan de gran interés en la escena, pues son ellos los que con sus diferentes gestos y actitudes, aportan un mayor dinamismo.

Destaca el lienzo por su cuidada composición de tipo escurialense, dividida en dos registros: el superior celestial, con un rompimiento de gloria donde destaca la figura de Cristo resucitado y el terrenal, en el que se encuentran los soldados romanos custodiando su tumba. Como en la mayoría de ocasiones, el artista se basa para su elaboración en estampas y grabados, pero a diferencia de sus primeras obras donde la copia resulta más evidente, toma en este caso de unas y de otras diferentes modelos, que son sabiamente reinterpretados en su composición, obteniendo un resultado original y plenamente satisfactorio.

Como ya se ha apuntado en las páginas precedentes, el empleo de estampas conocidas de Cornelis Cort, resulta evidente en este lienzo de Montesa. Basta con observar la forma escalonada que tiene de distribuir los ángeles mancebos de la derecha, en la que algunos modelos y posturas, se han inspirado directamente en composiciones grabadas de Federico Zuccaro como la magnífica *Anunciación con profetas que predijeron la venida del Mesías*. Del grupo de la derecha que resulta mucho más dinámico, el ángel de difícil equilibrio y atrevido escorzo está tomado literalmente de un modelo existente en una *Anunciación*, basada en una composición de Tiziano. A rasgos generales parece ser que el pintor ha tomado como modelo la *Resurrección de Cristo* que grabara Cort,

probablemente de una composición de Giulio Clovio, y que fue muy utilizada por los pintores españoles a finales del siglo XVI y durante todo el siglo XVII. Aunque la impronta general sea la de la estampa, únicamente ha tomado de ella la forma de articular el espacio y la figura de uno de los soldados, que reincorporándose, se protege del resplandor luminoso con su escudo. Sin embargo, la imagen de Cristo Resucitado es más novedosa y original, que escapando de los convencionalismos tradicionales, reúne toda la dosis necesaria de triunfalismo y magnificencia, requeridos en el tema iconográfico de la resurrección, sobretodo tras el Concilio de Trento.

Los teólogos de la Contrarreforma, sometieron a duras críticas la iconografía de la Resurrección, en la que no podía faltar la figura triunfal de Cristo portando un estandarte, símbolo de su victoria sobre la muerte y uno de los principales dogmas de la religión católica. La tradición generalmente lo había mostrado siempre saliendo de una tumba abierta, pero figuras de la talla de Molanus en su *Tratado de las Santas Imágenes* o Juan de Ayala en su *Pictor Christus eruditus*, opinaban que tal representación incurría en el error, siendo lo correcto que el sepulcro se mostrase cerrado. La polémica estaba servida, pues aunque muchos autores se ajustaron a las directrices trentinas, el peso de la tradición mantuvo la primera modalidad, conviviendo ambas fórmulas a lo largo de todo el siglo XVII. Vicente Salvador sigue las nuevas pautas iconográficas representando la tumba cerrada, algo que no debe extrañarnos, pues no debemos olvidar su labor como “Familiar del Santo Oficio de la Inquisición y Censor de las Pinturas en su decencia y culto por el dicho Tribunal”; unas funciones que implicaban una gran cultura teológica, y le obligaban en cierta medida a no incurrir en errores en sus propias composiciones. Sin duda debió de conocer el texto de Ayala, puesto que en su composición sigue al pie de la letra otras indicaciones propuestas por este, como por ejemplo el hecho de que Cristo se sitúe sobre o ante el féretro y nunca planeando, por su similitud con el tema de la Ascen-

sión. Su cuerpo se muestra resplandeciente, inmaterial, revestido con un lienzo rojo y mostrando las llagas; recomendaciones éstas que el teólogo incluye en su obra.

Una mención aparte requiere la representación de los soldados que se encuentran en la escena. Éstos fueron introducidos posteriormente en la leyenda y en la iconografía por evidentes cuestiones apologéticas, con el objetivo de refutar la acusación de los judíos, que insinuaban que el cuerpo de Cristo había sido retirado clandestinamente por sus discípulos. Su presencia en tal acontecimiento, fue rechazada por personajes como Ayala, quien aconsejaba su desaparición, puesto que según los Evangelios, ninguna criatura mortal asistió al milagro de la Resurrección. El peso de la tradición tenía mucha fuerza y la gran mayoría de artistas no estarían dispuestos a renunciar a sus tradiciones seculares, y mucho menos en una escena como la de los guardianes, en la que se les brindaba una mayor libertad a la hora de representar sus diferentes gestos y actitudes, que algunas veces llegaban a rozar lo caricaturesco. Al haber sido ignorados completamente por los evangelistas Marcos, Lucas y Juan, los artistas y los teólogos que los guiaban, se basaron en las palabras de San Mateo (28. 4): *“De miedo de él temblaron los guardias y se quedaron como muertos”*; por ello en la mayoría de representaciones no volverán a aparecer dormidos sino deslumbrados y paralizados. Vicente Salvador Gómez sigue todas estas pautas, mostrándolos un grupo de seis soldados en diversas de actitudes: A la izquierda uno de ellos permanece inmóvil y cegado, mientras que los del centro aparecen postrados en tierra protegiéndose con lo que pueden del potente haz luminoso. Los de la derecha de idéntica forma se disponen a huir. Ninguno de ellos en definitiva, contempla directamente la figura de Resucitado, a excepción del que aparece completamente de pie en el extremo izquierdo del lienzo. Se trata de san Longinos, jefe del puesto de guardia, de quien cuenta la leyenda que sus ojos se abrieron a causa del milagro.



Resurrección de Cristo