

JERÓNIMO JACINTO DE ESPINOSA EN SUS COMIENZOS COMO PINTOR

Fernando Benito Doménech
Universitat de València

Sobre la primera formación del pintor valenciano Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667) son varias las hipótesis que se han barajado, prevaleciendo como más razonable la que lo supone iniciado en el obrador de su padre Jerónimo Rodríguez de Espinosa (1562-1648) en su Cocentaina natal, frente a la tradicional creencia transmitida desde Ceán que lo hacía discípulo de Nicolás Borrás (1530-1610) quien ni por cronología ni estilo pudo ser maestro suyo por más que hubiera nacido en la misma villa setenta años antes¹.

Se ha supuesto que Espinosa debió salir joven del taller paterno para marchar a Valencia donde conocería el estilo de los Ribalta pues su cuadro más temprano, el *Cristo del Rescate* (Valencia, colección Oliag) así invita a pensarlo. Este lienzo, firmado y fechado de forma explícita "Hieronymus Jacintus de Espinosa Faciebat aetatis 22 anno 1623", ofrece una original composición apostando de forma decidida por un vocabulario naturalista con iluminación tenebrista de acusados contrastes y modelos de fuerte caracterización que sólo a través de los Ribalta -y no en Jerónimo Rodríguez o menos aún con Borrás- podrían ser explicados.

Puesto que de Jerónimo Rodríguez lo único que se identifica es el retablo de Muro (1606) -que poco tiene que ver con lo conocido de Espinosa el joven- se plantearía el problema de saber hasta qué punto estuvo sujeto Jerónimo Jacinto a la influencia paterna y a partir de qué momento entraría en contacto con lo ribaltiano. El repaso de fechas y hechos, y la localización de un nuevo cuadro suyo realizado cuando todavía era un niño, pueden arrojar cierta luz sobre estas cuestiones.

Como es sabido, la familia de Espinosa vivió en Cocentaina de manera continuada al menos hasta 1612 y la presencia de Jerónimo Jacinto en Valencia

se documenta sólo a partir de octubre de 1616 al figurar matriculado "de edat de deset anys" -en realidad tenía 16 porque nace en junio de 1600- en el colegio de pintores fundado por entonces en esta ciudad². Seguramente Espinosa nunca perteneció *de facto* al taller de los Ribalta, pues al margen de que no haya constancia de ello tampoco hay que ignorar que para obtener la licencia de pintor en el colegio de pintores se le exigió seguir perfeccionando su arte por tres años más junto a su padre Jerónimo Rodríguez, que se había trasladado con su familia a Valencia poco antes y también se matriculó en dicha institución³. Lo más probable es que el joven Espinosa, desde el taller paterno, estuviera atento a las novedades que los Ribalta ofrecían e incluso sostuviera trato con ellos. Procede recordar que Jerónimo Rodríguez y Francisco Ribalta eran viejos amigos, y que Juan Ribalta -que por 1615 sacaba a la luz sus primeras obras- era por otra parte casi de la misma edad que Jerónimo Jacinto a quien aventajaba en sólo tres años.

La amistad entre Jerónimo Rodríguez y Francisco Ribalta se remontaba a las últimas décadas del siglo XVI cuando ambos aún vivían en Castilla, noticia ésta que debe ser tenida en cuenta para medir la relación habida entre los dos pintores. Es el propio Jerónimo Rodríguez de Espinosa quien nos pone al corriente de esa relación a través de una declaración hecha en 1618 a raíz de un pleito, diciéndonos que conocía y trataba a Francisco Ribalta desde treinta años atrás y que éste era gran amigo suyo⁴. No hace falta recordar que el viejo Espinosa era natural de Valladolid y había pasado a Cocentaina hacia 1596 en que se casa con Aldonza Lleó, vecina de esta población; Francisco Ribalta por su parte, habitante en Madrid hasta fines del siglo XVI y casado allí con Inés Pelayo, se instalaría en Valencia en 1599. Sin

¹ Así lo sugiere A. E. PÉREZ SÁNCHEZ en su monografía *Jerónimo Jacinto de Espinosa*, Madrid, 1972, donde ofrece un estudio del pintor revisando opiniones anteriores.

² L. TRAMOYERES BLASCO "Un Colegio de Pintores en Valencia", *Archivo de Investigaciones Históricas*, I, 1911, p. 520.

³ L. TRAMOYERES BLASCO, *ibidem*.

⁴ F. BENITO DOMÉNECH-V. VALLÉS BORRÁS, "Un proceso a Ribalta en 1628", *Academia*, 1989, nº 69, pp. 162-163.

duda el encuentro que ambos pintores debieron tener en Castilla facilitaría posteriores contactos en Valencia a través de esporádicos viajes que Jerónimo Rodríguez hubo de hacer a la capital desde Cocentaina a lo largo de la primera década del siglo XVII. Esos viajes no están constatados, pero es seguro que se sucedieron desde el momento que un documento de 1604 sobre los preparativos para la obra del retablo de Muro, se refiere a él como "pintor de la ciudad de Valencia" y en el contrato mismo del retablo en 1606 se alude a la compra panes de oro por parte del pintor a un batifulla de Valencia⁵. Su familiaridad con el medio valenciano la explicaría de otro lado el hecho de que el viejo Espinosa recibiera encargos antes de trasladarse definitivamente a la capital, como un lienzo que pintó en 1612 para el convento de Predicadores de Valencia⁶, desgraciadamente perdido como casi toda su producción restante.

La evolución del arte de Jerónimo Rodríguez - que sabemos vivió hasta después de 1640- es otra cuestión por dilucidar pues el mencionado retablo de Muro, pintado entre 1604-1607 y única obra suya conservada, no permite aisladamente adivinar la fortuna de su carrera posterior. La factura de ese conjunto presenta una coloración agria, mostrando un estilo manierista de ascendencia escurialense muy deudor de estampas y modelos ajenos, pero no hay que descartar que Jerónimo Rodríguez pudiera haber evolucionado en Valencia hacia maneras más modernas a la vista de lo que allí hacían los Ribalta y buscara calidades renovadas inmerso en un ambiente artístico de mayor emulación⁷. En este sentido hay que señalar que el Museo de Valencia conserva un cuadro del *Tránsito de la Virgen* considerado suyo desde antiguo, que no se ajusta fácilmente al áspero naturalismo de Jerónimo Jacinto de Espinosa a quien últimamente

se ha atribuido⁸ (Fig. 1). Si bien se mira, este cuadro carece de la inspiración en la realidad inmediata y de la inventiva que sustenta la obra de Espinosa el joven, pues su composición entera se inspira directamente en una estampa manierista de Wierix, según hemos logrado averiguar, que reproducimos aquí para dejar constancia de ello (Fig. 2). Sus tipos no son desde luego los más habituales en la producción de Jerónimo Jacinto de Espinosa, pues presentan un aire que antes recordaría -especialmente en los ángeles mancebos- los convencionales modelos de Vicente Castelló, discípulo y yerno de Francisco Ribalta⁹. No hay que descartar por tanto que pudiera tratarse efectivamente de trabajo de Espinosa el viejo, ya impregnado de nuevas maneras en el manejo del claroscuro a la vista de cuanto los Ribalta hacían. Las variantes que este cuadro presenta con respecto al grabado inspirador son mínimas destacando como aportación personal del pintor el empleo de un claroscuro más acusado y la inclusión de los dos ángeles niños de corte naturalista que se sitúan en primer término.

Pero volviendo a Jerónimo Jacinto de Espinosa y a su enigmática deuda con la producción paterna, debemos comentar una pintura suya realizada cuando contaba 11 ó 12 años, que ha permanecido ignorada y creemos que vale la pena dar a conocer porque permite un replanteamiento más fundado de las cuestiones aquí abordadas. Se trata de un curiosísimo trabajo que representa el *Nacimiento de un santo* en el que una cartela autógrafa situada en el ángulo inferior derecho reza "Hieronimo Jacinto de Espinosa inventor 1612" (Figs. 3 y 4). Indiscutiblemente esa cartela, con datación y firma bien precisa, convierte la pieza en obra estimable por descubrirnos la sorprendente precocidad del este pintor y los modos que más influyeron en sus inicios. No hay duda pues que este cuadro deberá ser tenido en cuenta en revisiones futuras de Espinosa pues su análisis nos descubre la clave real de su formación primera por enci-

⁵ Véase los documentos publicados por C. GÓMEZ CARBONELL, "Un gran pintor valenciano: Jerónimo Jacinto de Espinosa", *Anales de la Universidad de Valencia*, 1930, pp. 160 y 166. En este mismo trabajo se da a conocer además la documentación conocida de Jerónimo Rodríguez de Espinosa, que posteriormente ha sido ampliada con algún dato nuevo por L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA en *Pintura gótica y renacentista valenciana (nuevos estudios y atribuciones)*, Alicante, 1983, pp. 67-81.

⁶ Representaba a San Joaquín y San Juan Bautista, según recoge TRAMOYERES BLASCO en su documentado artículo "El pintor Jerónimo Jacinto de Espinosa", *Archivo de Arte Valenciano*, 1915, p. 128. A raíz de este cuadro se ha dicho (Pérez Sánchez) que Jerónimo Rodríguez debió pasar a vivir a Valencia en 1612, pero HERNÁNDEZ GUARDIOLA (*ob. cit.*, p. 72) aún documenta su presencia en Cocentaina hasta 1615.

⁷ El crucial momento artístico de esos años se analiza ampliamente en F. BENITO DOMÉNECH, *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo* (Madrid 1987), y de forma más madurada, aunque más sintética, en otro trabajo posterior del mismo autor, "El primer naturalismo: Valencia", publicado en el libro *El Siglo de Oro de la Pintura Española*, ed. Mondadori, Madrid, 1991.

⁸ Como de Jerónimo Jacinto de Espinosa se reseña en el inventario de la Academia de San Carlos de 1842 y en los viejos catálogos del Museo, nº 332 en el de 1863, y nº 327 en el de 1867. Con la misma paternidad lo recogen ARAUJO SÁNCHEZ (*Los Museos de España*, Madrid, 1875, p. 140), TRAMOYERES *Guía del Museo*, 1915, p. 30), TORMO (*Los Museos*, 1932, p. 38, nº 349) y FERRÁN SALVADOR (*Archivo de Arte Valenciano*, 1961, p. 62). La propuesta de atribución a Jerónimo Jacinto de Espinosa se debe a D. ANGULO ÍÑIGUEZ (*Pintura del siglo XVII*, vol XV de "Ars Hispaniae", Madrid, 1971, p. 240-241).

⁹ Con evidente agudeza señaló ANGULO (*loc. cit.*) en esos ángeles cierto recuerdo de Bartolomé Carducho quien, como es sabido, influiría en el Ribalta más temprano. Vicente Castelló se había formado a su vez con Francisco Ribalta cuyo estilo manierista asimiló rápidamente e imitó de forma no siempre fácil de discernir, tomando incluso préstamos de Pedro Orrente. Para conocimiento de la personalidad de Vicente Castelló véase F. BENITO DOMÉNECH, *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*, pp. 190-211.



Figura 1. Jerónimo Rodríguez de Espinosa (?):
Tránsito de la Virgen. Valencia, Museo de Bellas Artes.

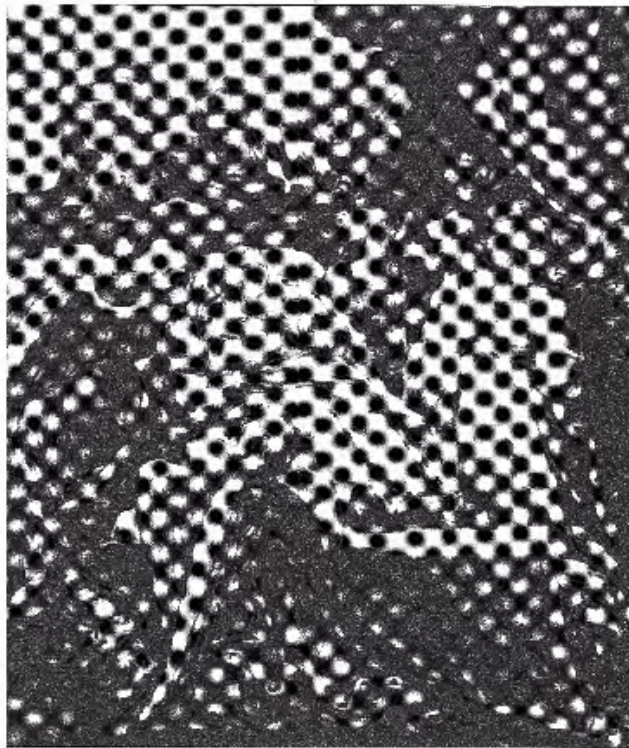


Figura 2. Hieronimus Wierix:
Tránsito de la Virgen. Bruselas, Biblioteca Real Albert I.

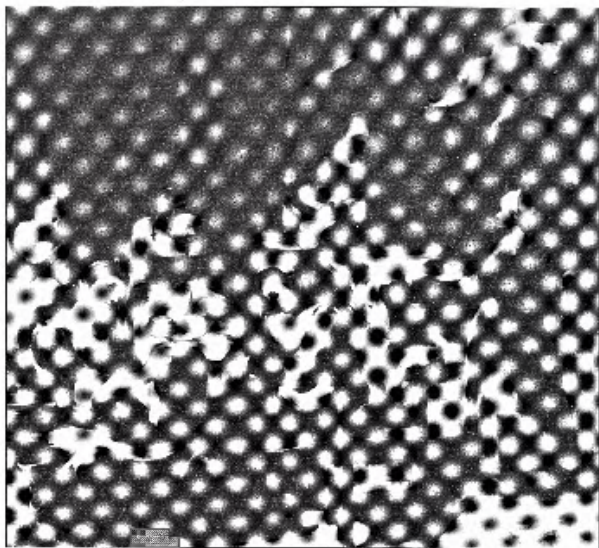


Figura 3. Jerónimo Jacinto de Espinosa:
Nacimiento de un santo mártir (1612). Barcelona, col. privada.

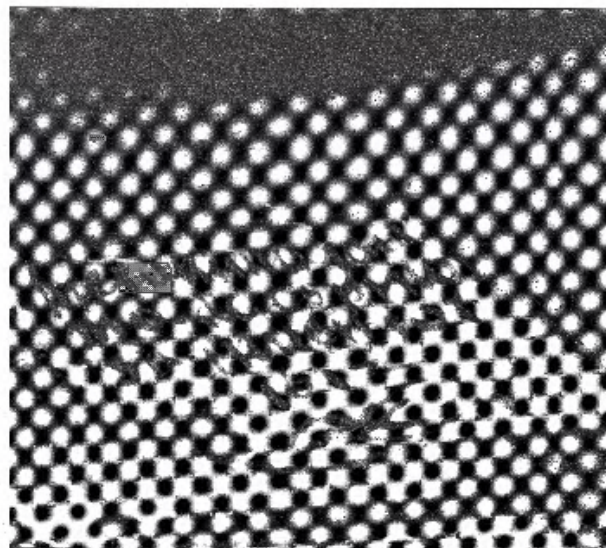


Figura 4. Detalle de la firma de Espinosa en el
Nacimiento de un santo mártir.

ma de conjeturas. Su calidad, lógicamente, ofrece las limitaciones propias de un principiante pero no es obra desdeñable si tenemos en cuenta la cortísima edad del artista en ese momento. El hecho de que no conozcamos en la pintura española ningún otro caso semejante, le otorgaría en este sentido un valor especial como ejemplar único de esas características.

Dicho cuadro por sus dimensiones y formato (tabla, 0,65x0,69) hace pensar en pintura procedente de compartimento de predela en algún retablo, seguramente dedicado a un santo mártir -puesto que un angelillo con palma y corona vuela en lo alto del cuadro- cuya historia desarrollaría en varias escenas correspondiendo ésta al pasaje de su nacimiento. La escena transcurre en el interior de una estancia doméstica con una cama al fondo en la que yace la madre del alumbrado (con aureola sobre su cabeza revelando condición de santa) y a su lado su marido reconfortándola; una mesilla con un servicio de comida se sitúa junto a la cama y avanzando hacia ella una sirvienta lleva un plato con unos huevos. Entretanto, varias mujeres a izquierda de la composición, atienden al infante recién nacido al que secan con una toalla tras haberlo bañado en una palangana, mientras otra mujer, junto al borde izquierdo, calienta otra toalla sobre un brasero.

La composición y los tipos se relacionan directamente con el *Nacimiento de San Juan Bautista* que Jerónimo Rodríguez había pintado en el retablo de Muro (Fig. 5) aunque aquí se ha mudado de lugar los elementos básicos de aquella composición para evitar la copia literal y así poder el joven Espinosa firmar su trabajo en calidad de "inventor". Es evidente que por debajo de ambas composiciones sub-

yace una "idea" de Federico Zuccaro para un *Nacimiento de la Virgen* que el grabador flamenco Cornelis Cort (1533-1578) había llevado a la estampa en dos versiones distintas, sin duda utilizadas por los Espinosa, padre e hijo, para confeccionar sus respectivos cuadros¹⁰. En una de esas estampas la cama se ofrece en sentido oblicuo como en las pinturas que comentamos mientras que en la otra los parecidos se concentran en el grupo de mujeres que atienden a la criatura recién nacida. Los elementos del fondo, con la figura del padre junto a la cama, el perrillo, la mesa y la sirvienta que sirve la comida, no figuran en las referidas estampas de Cort y sin embargo sí están presentes en el viejo Espinosa y de éste los tomaría Jerónimo Jacinto para su cuadro.

Pero por encima de las referencias compositivas que en el cuadro de Espinosa pudieran señalarse con respecto a lo hecho por su padre en Muro y a las estampas de Cort, no podemos pasar por alto ciertos aspectos que merece la pena subrayar por cuanto encierran de novedad. Estos son los que afectan a la coloración general de la obra y a la inclusión del angelillo volador en lo alto en sustitución del fragmento de gloria que remata el cuadro paterno, pues remiten sin dificultad a lo que Francisco Ribalta y su yerno Vicente Castelló comenzaban a hacer por ese tiempo.

La coloración abunda en tonalidades tostadas similares a las que preferentemente emplea Francisco Ribalta a partir de la segunda década del siglo según puede apreciarse en el cuadro de la *Visión del Padre*

¹⁰ Véase J.C.J. BIERENS DE HAAN, *L'oeuvre gravé de Cornelis Cort, graveur hollandais*. La Haya, 1948, p. 45, núms. 19 y 20.



Figura 5. Jerónimo Rodríguez de Espinosa:
Nacimiento de San Juan Bautista,
del retablo de Muro. Valencia, Museo Diocesano.

Simó firmado por F. Ribalta en 1612 (Londres, National Gallery) en sustitución de la gama colorista de los trabajos de este mismo artista en Algemesí (1603-10). De impronta totalmente ribaltiana en el cuadro del joven Espinosa es por otra parte el angelillo volador que porta la palma y corona, pues responde a un tipo frecuente en el taller de los Ribalta: el lienzo de la *Apoteosis de San Bruno* (Castellón, Museo Provincial) de Vicente Castelló, yerno de Ribalta, ofrece en su parte superior un querubín de la misma estirpe. Pero además, el hecho de que Espinosa haga volar su ángel en el mismo espacio físico donde se desarrolla la escena, indicaría su temprano interés por un naturalismo incipiente al prescindir de nimbos separadores entre lo celestial y lo terrenal -como había hecho su padre- incorporando el elemento sobrenatural en el ámbito de lo cotidiano.

Puede por tanto afirmarse que en 1612 Jerónimo Jacinto de Espinosa, aun desde el taller paterno, ya habría entrado en contacto con el universo naturalista que Francisco Ribalta comenzaba a cultivar en Valencia cosechando sus mejores frutos a partir de 1620. No hay que olvidar que entre este primerizo cuadro de Espinosa y su siguiente trabajo conocido, el *Cristo del Rescate* (1623), median más de diez años en los que el precoz artista no dejaría de ensayar y ahondar en el naturalismo abordando otros trabajos que todavía hoy nos son desconocidos pero que quizá fortuitamente surjan -probablemente ahora, algún día, permitiendo en un futuro ilustrar con nuevas obras esa oscura fase de su aprendizaje cuyos derroteros hoy comenzamos a vislumbrar con mayor conocimiento de causa.

SUMMARY

We analyse in this present article the first formation of the painter Espinosa on account of a painting done by him when he was 12 years old. We inquire into his sources of inspiration and explain his style from the context of the valencian painting at his time.