





Fig.13. Detalle de un grupo de ángeles de *La milagrosa labra de la Virgen de los Desamparados*.

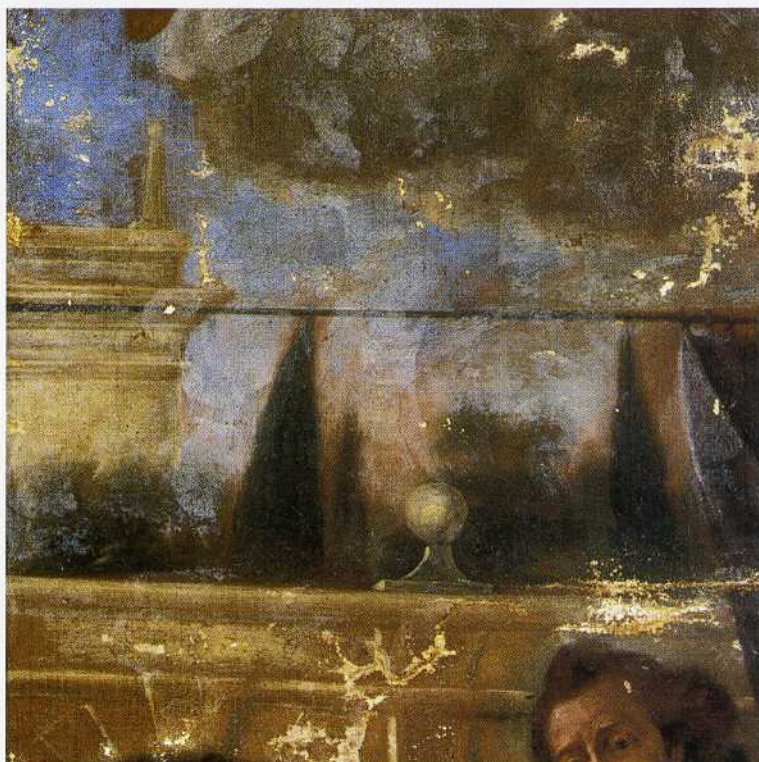


Fig.14. Detalle del paisaje de fondo de la *Dedicación de Don José Juliá*.



Fig.15. Detalle de uno de los personajes representados en la *Dedicación de Don José Juliá*.



Fig.16. Detalle de uno de los ángeles en tres cuartos representados en *La milagrosa labra de la Virgen de los Desamparados*.

## Análisis estilístico

El grave deterioro de estas dos obras dificulta un correcto análisis estilístico: la *Milagrosa labra* está rehecha completamente en una tercera parte aproximadamente y el *Privilegio Real de Alfonso el Magnánimo*, aparte de las mutilaciones realizadas para ser acoplado al luneto, ha sufrido grandes pérdidas en la película pictórica. No obstante, aún se percibe en ambas la gran maestría de Gaspar de la Huerta. Hay algunos tipos que resultan inconfundibles dentro del repertorio, por el momento muy limitado aún, de este gran pintor valenciano, cuya importancia está todavía por reivindicar. Como detalles característicos delatores de este estilo, podríamos señalar los siguientes:

a) Cuidadosa elaboración de las composiciones. Gaspar de la Huerta se nos muestra en ambas obras como un hábil manipulador del espacio, logrando unas composiciones con un efecto marcadamente teatral y muy equilibradas. En este sentido, la composición del *Privilegio Real de Alfonso el Magnánimo* ha de calificarse como de magistral.

b) Predilección por los perfiles en tres cuartos manifestada en algunos de sus personajes. Una disposición semejante es considerada como técnicamente difícil, y Gaspar de la Huerta demuestra en ello gran dominio. Véanse por ejemplo, las cabezas de los dos Inocentes y de los dos ángeles adultos de la derecha —el que figura en primer término semiarrodillado pintando y el que está al fondo con la paleta en la mano—, todo ello en la *Milagrosa labra*. Así mismo, en el *Privilegio Real*, las cabezas de los dos personajes centrales y la del loco que señala con el dedo a su compañero.

c) Elementos secundarios, como paisajes y otros, situados para ser visibles desde ventanas o puertas. La futura restauración de la *Milagrosa labra* revelará particularidades sobre el paisaje del fondo. Por su parte, en el *Privilegio Real*, existe también una arquitectura, pero la deficiente conservación del lienzo hace difícil su identificación.

d) Vestuario del siglo XVI, o simplemente pasado de moda para sugerir hechos históricos. No cabe duda que el uso de gorgueras y de prendas con los típicos "acuchillados" del siglo XVI no serían habituales en la Valencia de fines del siglo XVII. Seguramente, sería éste el recurso típico de este pintor para expresar la distancia histórica de un acontecimiento. Este mismo recurso es visible también en el citado *Milagro del niño de Morella*<sup>21</sup>, una de las pocas pinturas identificadas como de Gaspar de la Huerta.

## Aproximación a su significado

La cuestión del contenido o significado de estos lienzos, constituye uno de los capítulos más interesantes de la historia artística de la basílica, ya que se trata no de otra cosa que del programa iconográfico de primer camarín, elemento éste de sobrada importancia en la historia del arte universal. El primero de estos lienzos posee una iconografía muy precisa, ya indicada en el título que hemos adelantado: la *Milagrosa labra de la imagen de Santa María de los Inocentes*. Presenta la imagen de la Virgen en su talla original, sin manto, aunque sí el Niño, ataviado también con una almidonada gorguera, pero tocada ella con el típico capillo guarnecido con perlas con que aparecía en el siglo XVII, con la corona también de perlas y la aureola de plata. Es evidente que sin estas otras prendas el aspecto de la Virgen no hubiese sido del todo convincente o reconocible en el siglo XVII. Alrededor suyo, todo un tropel de angelillos dan pequeños retoques a la imagen, destacando aquellos otros cuatro ángeles peregrinos adultos que, según la leyenda, fueron sus artífices y son figurados en el momento de dar ya remate final a su labor. La imagen de la Virgen está situada en la mitad izquierda del lienzo, cediendo con ello protagonismo a los ángeles peregrinos. Al fondo se advierte un paisaje semejante al que observamos en el lienzo de la *Dedicación de D. José Juliá*. Puede tratarse del puente del Real con el Palacio Real divisándose parcialmente. La restauración de los lienzos revelará mejor estos detalles.

No sabemos mucho sobre los orígenes de esta leyenda, pero no cabe duda que tendría en el siglo XVII gran fuerza, hasta el punto de figurar de modo destacado en la iconografía del Camarín. Quizás el texto más antiguo en darnos constancia de la existencia de la leyenda sea el de Francisco de la Torre en su conocido libro *Reales Fiestas*. No obstante, como leyenda que era, no debió arraigar demasiado, ya que la mayor parte de historiadores del siglo XVIII prefieren obviarla. De hecho en el Camarín, esta "historia" sobre los orígenes de la imagen estuvo compensada con la figuración de algo más objetivo desde el punto de vista histórico, de acuerdo con lo que se consideraba estrictamente histórico a fines del siglo XVII. Ello lo demuestra el *Privilegio Real de Alfonso V el Magnánimo*, temática que ocupa el segundo de nuestros lienzos.

No cabe duda que el lienzo que hemos titulado ya como *Privilegio Real de Alfonso el Magnánimo*, adelantando con ello su iconografía, es de los cuadros más valiosos de la Basílica de la Virgen. Su interés viene dado no sólo por la calidad de su composición formal, sino también por la maestría en el tratamiento y modo de organizar su estructura parlante y el significado que ello adquiere en el conjunto del primer Camarín.



Fig. 17. *El Milagro del niño de Morella*. Gaspar de la Huerta. Museo de Bellas Artes de Valencia.

21 *Vid.* nota 2.



Esta soberana Imagen fue labrada en un aposento en el Hospital General, con permiso i facultad de la Magestad de Don Alonso de Aragón, a persuasión del Venerable Padre Gilaberte Jofré, en el año 1416. I se nombró Nuestra Señora de los Inocentes; (...)<sup>27</sup>

Incluso en el mismo siglo XIX, ya se advirtió con claridad el hecho de que se creyera el origen de la imagen basado en el citado privilegio real. Así se expresa al respecto G. R. Blasco:

Solicitó ésta [la cofradía] privilegio del Rey D. Alfonso V para tener la imagen de nuestra Señora, de plata sobredorada o de madera, lo que concedió dicho rey con fecha 5 de Octubre de 1416, y en esto se apoyaron D. Francisco de la Torre, D. Vicente del Olmo y Pascual Esclapes para creer que entonces se fabricó la imagen que hoy veneramos (...)<sup>28</sup>

Con todo esto juzgamos como muy evidente la importancia que se concedía a este privilegio del rey Alfonso el Magnánimo en relación con los orígenes de la imagen de la Virgen. En tal sentido, es mucho más coherente identificar el asunto de la pintura que nos ocupa como el rey Alfonso el Magnánimo concediendo permiso a la cofradía para tener una imagen de la Virgen que aquello que se quiso ver en el siglo XIX: entrega de las constituciones de la cofradía por el rey Fernando. Otra prueba de ello es el hecho mismo de que en una época aún cercana a la realización del Camarín, y cuando aún no se han producido ninguna de las reformas de que será objeto, y cuando aún también se supone que existía memoria exacta de lo que en el Camarín se había representado, en el inventario de 1738, se hace relación de una de las tres obras del Camarín, como "El rey don Alonso".

Un gran artista, como fue Gaspar de la Huerta supo utilizar de modo magistral la composición y la gestualidad para expresar aquello que sin duda se le encargó. El lenguaje visual o icónico, por la naturaleza misma de tal lenguaje, no puede ser nunca tan explícito o exacto como lenguaje discursivo, oral o escrito. Mientras este segundo es analítico el primero es sintético. Por eso el artista tiene que condensar los elementos del mensaje a comunicar para que resulten "legibles" en la imagen. Ésta, por lo tanto, no puede nunca convertirse en una construcción situada racionalmente en el espacio y en el tiempo. En todo caso tratará de acercarse al máximo a esta racionalidad, a fin de que la representación resulte lo más verosímil posible, pero primará el conjunto de recursos orientados en el sentido de la comunicación visual. Por otro lado, el lenguaje visual funciona casi siempre en un contexto en el cual el receptor del mensaje conoce ya de antemano su contenido, actuando la imagen más como recordatorio que como instrucción. Por eso todo visitante del Camarín, conocedor de las circunstancias históricas y el papel del rey Magnánimo en la creación de la imagen de la Virgen de los Desamparados, conocería, nada más entrar qué es lo que allí se representaba.

De este modo, el acto de contemplación de las imágenes se orientaba más en la línea de la "celebración" que de la estricta "información". Todo visitante sabía qué punto del documento señalaba el enviado de la cofradía (Lorenzo Salom?) y por qué señalaba también con su gesto al grupo de locos, y también qué cosa significaba el gesto real. Fácilmente

el espectador de la obra podía entender que se estaba justificando ante el rey la necesidad de la relación de la imagen de la Virgen. Esto se hacía en relación con el título mismo que llevaba la cofradía: de *Santa María dels Innocents*, según costaba en el documento presentado ante el rey, y en relación también al objeto mismo que daba sentido a la cofradía, y por lo tanto a la invocación mariana: *Santa María dels Innocents*, significado con el grupo de locos y marginados allí presentes.

La ejecución del programa iconográfico actual de los lunetos del camarín debió llevarse a cabo a raíz de la remodelación del camarín llevada a cabo por el arquitecto Vicente Marzo, cuyas obras de dilataron toda una década, culminando con la colocación de la imagen en 1827<sup>29</sup>. El proceso de restauración de los dos lienzos de los lunetos laterales —de muy deficiente calidad técnica— ha revelado la firma Palos. F(e)ci(t). Probablemente se trate del pintor Tomás Palos, activo entre 1825 y 1855. Debió ser entonces también cuando el lienzo de Gaspar de la Huerta *Privilegio Real de Alfonso el Magnánimo* debió sufrir tan irrespetuoso recorte para ser adaptado al tercer luneto. No cabe duda que, llegados al siglo XIX, con no entender ya el academicismo reinante el lenguaje visual del siglo XVII, no sólo queda olvidado el verdadero sentido de estas imágenes, sino incluso su lectura se realiza, con lamentable desdén hacia la sabiduría barroca, de otro modo diferente: el rey Alfonso el Magnánimo se convierte en Fernando I, y el privilegio real que permite la creación de la imagen se convierte en la entrega de las constituciones de la cofradía.

27. ESCLAPES DE GUILLÓ, P., *Resumen histórico, de la fundación, i antigüedad de la Ciudad de Valencia de los Edictanos, vulgo del Cid. Sus progresos, ampliaci6n i fabricaci6n insignes, con notables particularidades (...)*, Valencia, Antonio Bordázar, 1738, p. 133. Aparte de esta opini6n generalizada, existe, por ejemplo, la de Lorenzo Mateo y Sanz, que cree que la imagen fue esculpida en 1416 o antes de 1414, año este último en que se aprueban las constituciones por Fernando I.

28. BLASCO, G.R., *op. cit.*, p. 28.

29. El camarín aún tendrá que sufrir la remodelaci6n del arquitecto Francisco Almenar Quinzá en 1911. Vid. BENITO GOERLICH, D., *Arquitectura de eclecticismo en Valencia*, Valencia, 1983, p. 250. Así mismo VILAPLANA, D., "Los retablos y el Camarín de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia de los antiguos proyectos y realizaciones al olvido actual", en *El Mediterráneo y el arte español. Actas del X congreso del CEHA*, Valencia, 1998, p. 539.

Fig.19. Detalle del rostro de la Virgen y el Niño en la Milagrosa labra de la Virgen de los Desamparados.





Fig. 20. Fotografía del desaparecido lienzo de Pedro Juan Tapia, conservada en la Real Basílica. Presenta a los Santos y Venerables Hijos del Reino de Valencia en forma de árbol de la vida que corona la imagen de la Virgen de los Desamparados.

## REINA DE LOS SANTOS

Comprende este capítulo el conjunto o serie de los santos y venerables valencianos. Desde bien antiguo, el hecho de congregar en torno a la Virgen de los Desamparados al conjunto de los santos valencianos, revela una clara voluntad de convertir esta advocación y su imagen en el canal de religiosidad mariana más representativo de las tierras valencianas. Se trata de un conjunto de cinco lienzos: *San Francisco de Borja*, *Santo Tomás de Villanueva*, el *Venerable Agnesio*, el *Venerable Francisco Jerónimo Simó* y el *Venerable Domingo Sarrió*.

### Localización histórica

El documento mencionado anteriormente de Manuel Molner (Senior), nos ofrece base suficiente para poder identificar estos lienzos como obra de Gaspar de la Huerta, de la última década del siglo XVII y realizados para ser colocados en la sacristía. Por lo que se desprende del documento, fueron pagados con dinero y efectos de diferentes devotos. En su origen se trató de un conjunto de diez lienzos, de los que han subsistido sólo estos cinco. El documento que firma el notario Manuel Molner, dice así: "*y les cent vint lliures per haver pintat deu llenços, que y a en la sacristia de dita Capella de diferents Sancts de la ciutat y regne de Valencia, de les quals les dites cent vint lliures les rebudes per mano de dit Llopis, pagant-les, segons dix, de diner y effectes de diferents Devots, que van fet pintar els dits deu cuadros*"<sup>30</sup>. Este pago fue realizado por el capellán mayor de la Basílica, entonces capilla de la Virgen de los Desamparados, D. Vicente Llopis.

### Análisis estilístico

Si bien se trata de verdaderas efigies, cosa que sujeta mucho al pintor a la disciplina de ajustarse los rasgos faciales característicos de cada uno de estos personajes, en este conjunto de piezas la pincelada es reveladora del estilo de Gaspar de la Huerta. Si tomamos como ejemplo la efigie de San Francisco de Borja, observamos una disposición en perfil de tres cuartos, algo muy característico de los tipos de Gaspar de la Huerta y que revelan la maestría de un gran pintor, puesto que se trata de efectos pictóricos considerados técnicamente difíciles. Rasgos de este tipo nos confirman la alta opinión que de él tuvo A. Palomino, quien dice de este pintor que "lo debió todo a su estudio, y virtuosa aplicación (...). Porque llegar a ser eminente un hombre, que ha tenido por maestro otro tal, gran cosa es; pero no lo tengo por gran maravilla. Pero que aquel, a quien la fortuna le negó el sufragio de un eminente maestro, llegue a colocarse en la eminencia del arte; esto sí que es maravilla. ¡Y a éste sí, que con más justo título se le debe el inmarcesible laurel de la Fama!"<sup>31</sup>

Cada uno de estos santos y venerables se nos muestra en actitudes propias del decorum requerido, en un entorno espacial definido en sus justos límites, con atmósfera tenebrista, muy en la línea de la pintura de este tipo propia del siglo XVII: la tradición de los últimos retratos de Sarriena, de Ribalta y la continuidad de este estilo en Espinosa y sus discípulos.

Con el análisis estilístico de cada uno de estos cuadros por separado observamos, en *Santo Tomás de Villanueva*, una composición muy semejante al retrato del mismo realizado por Espinosa, que se conservaba en el convento agustino del Socorro de Valencia y que seguramente debió ser pintado con motivo de la canonización de este santo arzobispo de Valencia, acaecida en 1658. El retrato de Espinosa ha sido considerado como el prototipo de la imagen "oficial" o icono del santo; de hecho se sabe que fueron hechas muchas copias, e incluso en 1765 la grabó Manuel Bru<sup>32</sup>. San Francisco de Borja se nos muestra de acuerdo con su fisonomía típica, elaborada y cuidada por los jesuitas a partir de su mascarilla mortuoria, que aún se conserva. En lo que respecta al *Venerable Agnesio*, no cabe duda que el pintor interpreta su efigie de un modo bastante libre, aunque sujeta en cierto modo a su más conocida imagen, inmortalizada por Juan de Juanes en las bodas místicas de este venerable sacerdote valenciano con santa Inés, en presencia de la Virgen de los Desamparados, de cuya composición es deudora aún la pequeña escena de fondo, dispuesta para caracterizar al personaje representado. En cuanto a la efigie del *Venerable Francisco Jerónimo Simó*, sigue la tradición de su efigie, creada por Ribalta en la Visión del P. Francisco Jerónimo Simó, conservada hoy en la National Gallery de Londres, y difundida en grabados tales como el que diseñó el propio Ribalta y grabó Michael Lasne<sup>33</sup>.

Por último, en lo tocante al retrato del *Venerable Domingo Sarrió*, no resulta ésta tan próxima a la realizada por José Orient en la conocida serie del Ayuntamiento de Valencia, sino más bien a la *vera efigies*, mucho más elaborada, que diseñó también Orient y grabó Crisóstomo Martínez, la cual se halla en la biografía del venerable que realizó Jordán de la Selva, y publicada el año siguiente de la muerte del venerable<sup>34</sup>. La elaboración de la *vera efigies* por José Orient, especialmente referida al lienzo del Ayuntamiento, sirvió de base para conjeturar que el lienzo que nos ocupa fuera obra de este pintor, y por ende toda la serie de santos y venerables de la Basílica. No obstante, el mínimo análisis de la calidad técnica de estos lienzos descarta completamente que esta serie sea obra de un pintor como Orient, y evidencia comparativamente la superior calidad del pincel de Gaspar de la Huerta. En la mediocre versión del Ayuntamiento, Orient parece aún estar muy sujeto al modelo de la efigie *in agone* —que seguramente realizaría él mismo cuando el venerable acabaría de fallecer—, lo que se desprende de la rígida disposición de las facciones, con una clara manifestación del *rigor mortis*. En cambio, Gaspar de la Huerta nos muestra aquí al venerable como un hombre, aunque anciano, lleno de vitalidad y el artista se revela mucho más eminente que Orient.

30. A.R.V., protocolos de Manuel Molner (Senior); 4253, fols. 1248v y 1249v.

31. A. PALOMINO, *Vidas*, ed. cit., p. 389.

32. PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Jerónimo Jacinto de Espinosa*, catálogo de la exposición, Valencia, 2000, p. 68. Vid. así mismo J.M. CANDELA GUILLEN, en el catálogo de la exposición *La Luz de las imágenes*, Valencia, 1999, vol. II, p. 330.

33. El único ejemplar que ha subsistido se conserva en Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, y reproducido por KOWAL, *Ribalta y los ribaltescos: la evolución del estilo barroco en Valencia*, Valencia, 1985, pp. 209-211. Vid. también RAFAEL GARCÍA MAHIQUES, en el catálogo de la exposición *La luz de las imágenes*, Valencia, 1999, vol. II, pp. 54-57.

34. JORDÁN SELVA, Antonio, Sumario de la maravillosa vida y heroicas virtudes del V.P. Domingo Sarrió, natural de la villa de Alaquàs, Reyno, y Arzobispado, de Valencia; y Beneficiado de su Santa Iglesia Metropolitana, Valencia, Francisco Mestre, 1678.

35. Esto lo refiere el mismo en una nota marginal de su *Biografía I in Nativitate Christi*.

