

# SOBRE VICENTE SALVADOR GÓMEZ Y ALONSO CANO: NUEVOS DOCUMENTOS Y FUENTES FORMALES

BENITO NAVARRETE PRIETO

Universidad de Valencia

*A mis alumnos de H.<sup>a</sup> del Arte Hispánico*

HASTA la fecha bien poco se sabía sobre la biografía del pintor valenciano Vicente Salvador Gómez (1637-1678) (Fig. 1) a excepción de lo transmitido por Ponz, Orellana, Ceán Bermúdez<sup>1</sup> y Sanchis Sivera,<sup>2</sup> quien indica que en 1676 renueva el retrato de Hontiveros de la Catedral de Valencia y hace la inscripción del Arzobispo Cameros.

Su obra fue perfilada en 1980 por Pérez Sánchez<sup>3</sup> en un artículo pionero que ponía las bases fundamentales para entender su arte y daba a conocer una serie de obras que enriquecían su catálogo y reconstruían una personalidad singular del xvii valenciano de la que bien poco se sabía hasta esa fecha. En este artículo el citado autor lamentaba la inexistencia de noticias de carácter biográfico, señalando que solo una apurada búsqueda en los archivos habría de desvelar los documentos que reconstruyeran su personalidad.

Con ocasión de la exposición de *Dibujos valencianos del siglo xvii*<sup>4</sup> se ha vuelto a plantear la carencia de documentación y se han dado a conocer nuevas obras, lienzos y dibujos, que presentan a Vicente Salvador como un artista de gran importancia y sobre todo de gran calidad por cuanto se desprende especialmente de sus diseños.

Recientemente su obra se ha visto incrementada con siete lienzos, gracias a las investigaciones del Profesor García Mahiques,<sup>5</sup> quien en su interesante estudio da a conocer un ciclo pictórico dedicado a la vida de San

Ignacio, que el pintor realizó para la Casa Profesa de Valencia, a la temprana edad de 14 años, constatando felizmente lo que Orellana apuntaba y señalando además el empleo por parte de Vicente Salvador de la serie de estampas de la Vida de San Ignacio que se abrieron en Amberes en 1610.

Un primer contacto con los archivos valencianos nos ha proporcionado la ocasión de hallar seis documentos que transmiten noticias de gran importancia, no solo para la biografía del artista, sino también para la configuración de su estilo y el conocimiento de sus modelos formales, ya que en uno de los documentos hallados se menciona la compra de las estampas, modelos y dibujos que pertenecieron a Alonso Cano y que éste depositó en la hospedería de la Cartuja de Portaceli, en Valencia.

Por el primer documento sabemos que el 21 de marzo de 1669<sup>6</sup> Eufrasia Ponz y de Querol, viuda, arrienda a Vicente Salvador, pintor, una casa en la Parroquia de San Andrés, concretamente en el "Vico" (callejón) de Les Barques. En este lugar suponemos residiría nuestro artista al menos hasta 1677, pues el alquiler se fijaba en principio por ocho años.

El mismo día<sup>7</sup> comparece el pintor ante el notario Francisco Sebil, diciendo que tras haber interrogado al archivero Simó López, de la Iglesia Parroquial de San Martín de Valencia, comprueba que en el libro de bautizados del año de 1637 que comienza en dicho año y acaba en el año 1650, aparece lo siguiente:

<sup>1</sup> A. Ponz, *Viaje de España*, Ed. Aguilar, Madrid, 1947, pp. 350 y 416. M. A. de Orellana, *Biografía pictórica valentina*, Ed. Ayuntamiento de Valencia, 1967, pp. 268-272. Primera biografía del artista y relación de las obras que en el xviii se conservaban en Valencia. J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario*, Madrid, 1800, T. IV, pp. 315-318. Recoge las noticias de Orellana. La fecha de muerte del pintor la debo a la gentileza de María José López Azorín, a quien agradezco desde aquí el desprendido gesto.

<sup>2</sup> J. Sanchis y Sivera, *La Catedral de Valencia*, Valencia, 1909, p. 542. Debo esta indicación a la cortesía del Dr. Fernando Benito, a quien agradezco su puntualización.

<sup>3</sup> A. E. Pérez Sánchez, "Vicente Salvador Gómez. A propósito de una obra adquirida por el Prado" en *Boletín del Museo del Prado*, 2, 1980, pp. 69-78. Véase posteriormente Benito F. Doménech, *Historia del Arte Valenciano*, Valencia, 1989, T. 4, pp. 160-161. También A. E. Pérez Sánchez, *Pintura Barroca en España 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 390-391.

<sup>4</sup> A. Espinós Díaz, *Dibujos valencianos del siglo xvii*, Catálogo Exposición, Museo San Pío V, Valencia, 1994, pp. 158-187.

<sup>5</sup> R. García Mahiques, "Vicente Salvador Gómez y la Iconografía en la Casa Profesa de Valencia" en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXIII, 1996, pp. 57-78.

<sup>6</sup> Archivo del Reino de Valencia, Notario Francisco Sebil, año 1669, Protocolo n. 4517, folio 51r-52r. Agradezco al Profesor Mateu Rodrigo su ayuda en la lectura de la presente documentación.

<sup>7</sup> *Ibidem*, Folio 52v-53r.



Fig. 1. Vicente Salvador Gómez, *Auto-retrato en el regreso milagroso de unas naves*, Valencia, Santo Domingo.

El primero de Mayo de 1637 yo Monte Vicario bauticé a Pedro Vicente Juan Bautista hijo de Pedro Salvador pintor y de Elena Gómez conyuges. Compadres Damia Archangel Navarro y Madalena Avellá.

El presente documento nos da la fecha de bautizo de Vicente Salvador Gómez el 1 de mayo de 1637 en la Iglesia de San Martín. Esta noticia es importante pues el archivo de San Martín se quemó en la Guerra Civil. El año de bautizo del artista, 1637, concuerda además con el que se deduce de su propia afirmación en su *Cartilla y Fundamentales reglas de Pintura*, donde dice tener 37 años en 1674. Aunque no coincide el lugar de bautizo con el que señala Orellana, la Parroquia de San Juan, es significativo anotar que el erudito valenciano mencione que realizó el lienzo titular y principal del altar mayor de la Parroquial de San Martín con el asunto de *San Martín partiendo la capa con un pobre*.<sup>8</sup> Este lienzo, mencionado todavía por Tormo en la guía *Levante*,<sup>9</sup> fue destruido en la guerra, pero asegura la vinculación del pintor con la que fue su parroquia de bautismo.

Con respecto a sus padres ya Pérez Sánchez<sup>10</sup> señaló la posible relación de nuestro artista con un Pedro Salvador que en 1645 pinta en Bocairente las puertas del altar mayor.<sup>11</sup> Ahora el documento presente nos asegura que ese artista es, con seguridad, el padre de Vicente Salvador.

No sabemos el objeto por el que nuestro artista declara ante notario su partida de bautismo, pero pensamos que pueda estar relacionado con el arrendamiento anterior o con el casamiento del artista, pues el 8 de febrero de 1672<sup>12</sup> Vicente Salvador y Gómez, pintor, y Serafina Agramunt, doncella de Valencia, cuyos padres habían fallecido, anuncian su matrimonio. La dote de Serafina se encarga de aportarla José Salazar, quien al parecer está a cargo de la doncella y la dota con trescientas libras. Entre el dinero que aporta Vicente Salvador Gómez al matrimonio se anotan 70 libras en lana, ropa y seda, además de joyas de oro y plata. Tenía Vicente Salvador la edad de 35 años.

El tres de marzo del año siguiente 1673<sup>13</sup> declaraba Vicente Salvador Gómez que se obligaba de pagar al Reverendo Padre Prior de los Monjes del Convento y Monasterio de la Virgen María de Portaceli 50 libras por el precio y valor de "Tots los modelos, papers, estampes et debuxos de diferents personages y sancts caixes y bauls del quondam *Don Alonso Cano pintor de la Magestad del Rey Phelip Quart* tot los qual limbiá lo dit Don Alonso Cano de la ciutat de Granada a la casa hospici de la Cartuxa que esta situada en la presente ciudad de Valencia...".

Se especifica además el pago aplazado. Por el testamento de Alonso Cano<sup>14</sup> sabíamos que éste dejó en

<sup>8</sup> M. A. Orellana, *opus cit.*, 1967, p. 268.

<sup>9</sup> E. Tormo, *Levante*, Valencia, 1923, p. 115.

<sup>10</sup> A. E. Pérez Sánchez, art. cit., 1980, p. 70.

<sup>11</sup> Alcahalí, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, 1897, p. 296. Posteriormente Tormo alude al retablo de Bocairente mencionando a Pedro Salvador como autor de *la Inmaculada* 1645 y *la Visitación* en el retablo y en la Sacristía el *San Lorenzo* y *San Vicente Mártir*. El citado autor vincula a Pedro Salvador con la escuela de Juanes Cfr. E. Tormo, *Levante*, Guías Regionales Calpe, Madrid, 1923, p. 263.

<sup>12</sup> Archivo del Reino de Valencia, Notario Francisco Sebil, año de 1672, Protocolo 4518, folio 21r-23r.

<sup>13</sup> Archivo del Reino de Valencia, Notario Francisco Sebil, año de 1673, Protocolo 4519, folio 44v-45v.

<sup>14</sup> H. E. Wetthey, *Alonso Cano. Painter, Sculptor, Architect*, Princeton, 1955, ed. Española, 1983, p. 213. Palomino también alude a estos modelos y otros objetos de arte que él mismo vio en su visita a Valencia en 1700. Cfr. A. Palomino, *Museo Pictórico*, Ed. Madrid, 1947, p. 989. Alonso Cano pudo dejar estos baúles y cajas en la Cartuja en su estancia en Valencia entre 1644-45 tras dejar Madrid por las sospechas de haber dado muerte a su segunda mujer. En la Cartuja de Portaceli, dejó Cano algunas pinturas que desgraciadamente no se conservan. El hecho de trasladarse con los elementos de su obrador y dejarlos allí, puede reafirmar la tesis sostenida por Wetthey de que el artista tenía la voluntad de quedarse en Valencia y hacerse cartujo. Lo cierto es que un año después, el 20 de septiembre de 1645, el artista se encuentra en Getafe contratando un retablo para la iglesia de dicha localidad. Para Cano y su período valenciano véase: F. M.<sup>a</sup> Garín Ortiz de Taranco y A. V. Montoliú, "En torno al problemático período valenciano de Alonso Cano" en *Centenario de Alonso Cano en Granada*, Estudios, Granada, 1968, pp. 67-76.

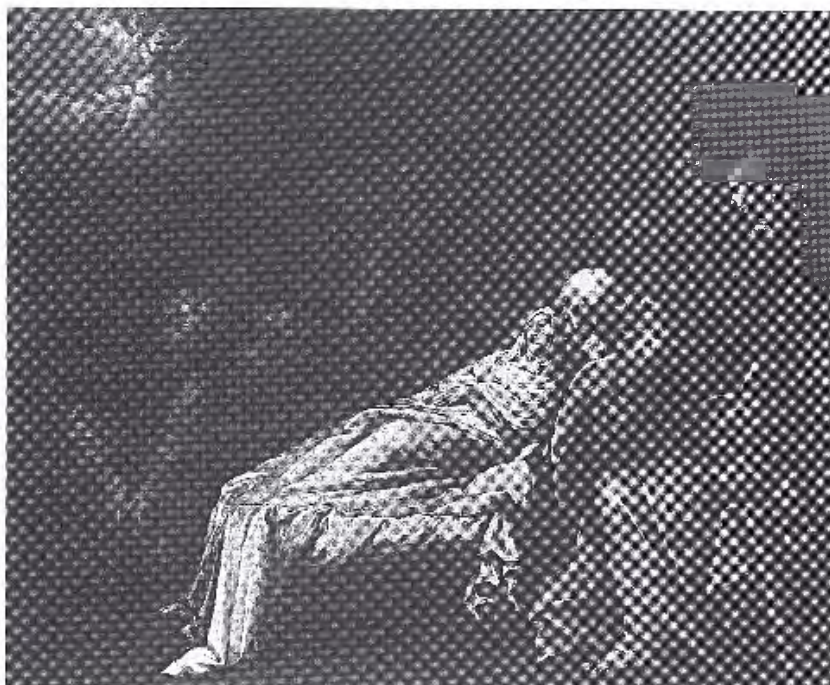


Fig. 2. Vicente Salvador Gómez, *Muerte de la Virgen*, Colección particular.

Fig. 3. Cornelis Cort, *Muerte de la Virgen*, según composición de Federico Zuccaro, grabado.

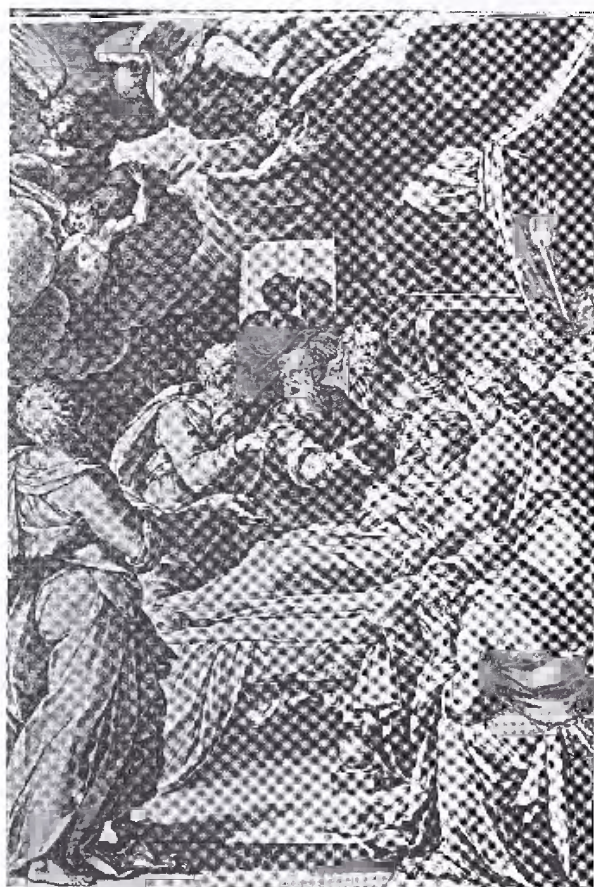
Valencia algunas pertenencias en su fugaz estancia en la ciudad en 1644.

Y assimismo declaro que en la ciudad de Valencia tengo algunos libros de arquitectura, estampas y algunos moldes dentro de unos cofres que pessara todo cinquenta arrobas poco mas o menos, lo qual esta y lo deje en la ospeeria en el convento de la Cartuja de dicha ciudad que todo esta en unos cofres y cajas Mando se cobren a donde quieran que estubieren = Todo lo cual el Padre Maestro Fr. Francisco de la Rossa provincial de la Orden de Nuestra Señora de la Merced saue en cuyo poder esta y lo dira para que se cobre.

Es emocionante poder comprobar ahora cómo este material que citaba Cano en su testamento es el adquirido por Vicente Salvador Gómez, suponemos que el importe que paga al Prior sería cobrado por Francisco de la Rossa, que era la persona encargada de localizar estas pertenencias, tal y como hemos visto en el testamento del pintor granadino.

Pero estos libros, estampas y modelos que compra el pintor valenciano, serían elementos sumamente importantes para entender el arte de Vicente Salvador Gómez, pues no puede ser casualidad que en 1674 justo al año siguiente sea cuando, utilizando el material de Cano, el pintor valenciano realice su *Cartilla y Fundamentales Reglas de Pintura*.<sup>15</sup>

En la razón de la obra, Vicente Salvador advierte al lector que al final de la *Cartilla* se encontrará una tabla con los autores consultados y en la introducción nos habla de los grandes pintores que han escrito del arte



<sup>15</sup> Esta *Cartilla* fue publicada extractadamente primero por F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes para la historia del Arte Español*, Vol. III, 1934, pp. 84-90. Posteriormente fue estudiada por A. E. Pérez Sánchez, art. cit., 1980, pp. 75-76 y publicada íntegra por Angulo-Pérez Sánchez, *Corpus of Spanish Drawings*, Vol. fourth, Londres, Miller, 1988, n. 402-407. Recientemente ha sido recogida por A. Espinós, *opus cit.*, 1994, pp. 166-171.

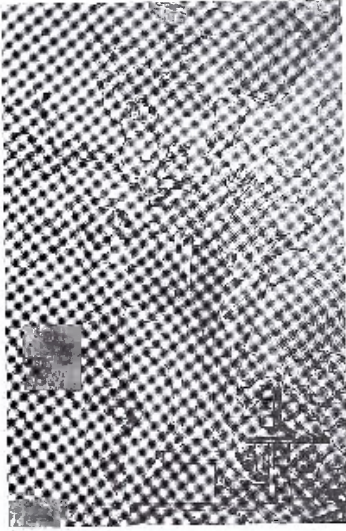


Fig. 4. Vicente Salvador Gómez, *San José*, British Museum, Londres, dibujo.

Fig. 5. Agostino Carracci, *Las Tentaciones de San Antonio*, según composición de Tintoretto, grabado.

de la Pintura, citando a los italianos Giorgio Vasari, Aretino, Paulo Lomazo, Juan Bautista Armenini, el docto Vicencio Carducho y entre los españoles Pacheco de Sevilla<sup>16</sup> y Juan de Arfe y Villafañe, platero. También nombra a otros artistas como el alemán Alberto Durero y a Leonardo da Vinci, diciendo que la mayoría de estas obras y otras que se detallaban al final de la Cartilla habían sido estudiadas por él y estaban en su poder. No sería muy difícil imaginar que todas estas obras que se citan, formarían parte de la Biblioteca de Alonso Cano,<sup>17</sup> en poder de Vicente Salvador desde 1673, como ha quedado claro. Desgraciadamente no ha llegado hasta nosotros esa tabla final con los libros citados por entero, que nos hubiera dado más noticias de las obras conocidas por el pintor valenciano. Lo cierto es que Palomino menciona que cuando visitó al pintor vecindado en Valencia Gaspar de la Huerta,<sup>18</sup> en 1700, vio "algunos modelos, que dejó Cano, y otras cosas del arte",<sup>19</sup> el cual probablemente las adquirió, a su vez, de Vicente Salvador Gómez que como hemos visto fue quien las compró.

Pero sobre todo lo que pudo utilizar más Vicente Salvador fueron las estampas y dibujos que Cano poseía y que se citan en el documento inédito hasta ahora, pues sabemos por Palomino la gran afición del pintor granadino a coleccionar y usar estampas: "No era melindroso nuestro Cano, en valerse de las estampillas más inútiles, aunque fueran de unas coplas; porque quitando y añadiendo, tomaba de allí ocasión, para formar conceptos maravillosos; y motejándole esto algunos pintores por cosa indigna de un inventor eminente, respondía: Hagan ellos otro tanto, que yo se los perdono.

Y tenía razón, pues por última, lo que él hacía, ya no era, lo que había visto".<sup>20</sup>

Entre las estampas que pudo utilizar Vicente Salvador y de las que desde luego hemos localizado ecos en la obra del pintor valenciano, se hallan las de Cornelio Cort, Raffaello Schiaminossi y Agostino Carracci. Grabados por otra parte muy utilizados por los restantes artistas del barroco español.

La huella de Cort se evidencia absolutamente en la *Muerte de la Virgen* de colección particular madrileña dada a conocer por Pérez Sánchez (Fig. 2). Para esta obra Salvador Gómez acudió a la estampa de Cort del mismo asunto sobre composición de Federico Zuccaro (Fig. 3), eligiendo de la estampa sobre todo, el cuerpo de la Virgen y el Apóstol de la derecha, que se repite en idéntica actitud y posición a como lo está en la composición de Zuccaro. De la estampa procede, además, la composición de la escena y sobre todo los plegados que aparecen en las ropas del lecho de la Virgen y del Apóstol ya referido. También la oscuridad del fondo de la escena aparece en la mencionada estampa.

Otro ejemplo aparece en el *San José* del British Museum de Londres<sup>21</sup> (Fig. 4) ya que está realizado siguiendo la estampa de Agostino Carracci de *Las Tentaciones de San Antonio Abad* de 1582 según composición de Tintoretto<sup>22</sup> (Fig. 5). Lo más llamativo en este caso, es cómo el pintor tiene que alterar la iconografía para convertir al San Antonio en un San José. Para ello primeramente introduce la vara florida en la composición, así como las herramientas e instrumental de carpintero en primer plano que, como es lógico, no están presentes en la composición de Tintoretto. Interesante

<sup>16</sup> El *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco circuló bastante poco en la España del xvii. Editado en 1649, Salvador Gómez lo conocería sin duda a través del material de Cano, quien seguramente debió poseer algún ejemplar del libro del que fue su maestro.

<sup>17</sup> Wethey señala que el peso calculado de los baúles que constituían la biblioteca de Cano, cincuenta arrobas, sugiere una cantidad entre 200-300 volúmenes. H. Wethey, *opus cit.*, p. 30.

<sup>18</sup> Para Gaspar de la Huerta véase el interesante trabajo de S. Montoya Beleña, "El pintor conquense Gaspar de la Huerta" en *Cuenca*, n.º 31-32, 1988, pp. 31-52.

<sup>19</sup> A. Palomino, *Museo Pictórico...*, *opus cit.*, Ed. Madrid, 1947, p. 989

<sup>20</sup> A. Palomino, *opus cit.*, 1947, p. 988.

<sup>21</sup> A. Espinós, *opus cit.*, 1994, p. 174.

<sup>22</sup> D. de Grazia Bohlin, *Prints and related drawings by the Carracci Family. A Catalogue Raisonné*, Washington, 1979, n. 101, p. 197.

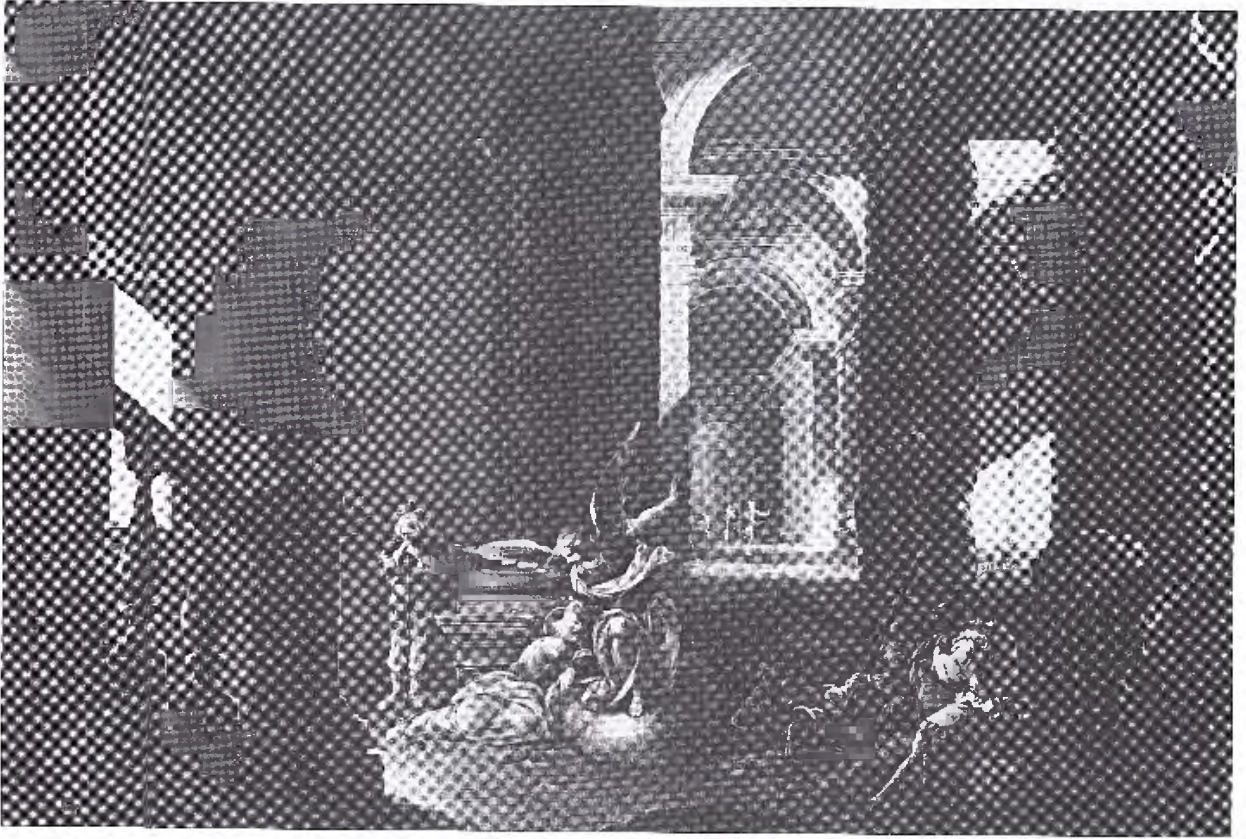


Fig. 6. Vicente Salvador Gómez, *La liberación de San Pedro*, Museo Franz Mayer, México.

resulta la presencia en primer plano de la cruz de madera cepillada, objeto sin duda relacionado con los presentimientos y premoniciones del futuro redentor de Cristo. El niño es además traído de la mano del Dios Padre. Este último sí está siguiendo el modelo de la estampa al que se le añade el niño. Otra interesante diferencia está en las ropas que visten al San José púdicamente. En el caso del San Antonio Abad, estaba más justificada su desnudez por ser un santo ermitaño, aunque Pacheco, al que citó ya Salvador Gómez, en su *Arte de la Pintura* critica precisamente esta estampa de Agostino Carracci por indecorosa al representar al santo desnudo, anciano y mirando hacia arriba.<sup>23</sup>

Pero las estampas de Agostino Carracci serían utilizadas en más ocasiones por Salvador Gómez, como se evidencia en la obra que conserva el Museo de San Carlos de México de *La liberación de San Pedro* (Fig. 6), donde sin ninguna duda, el pintor valenciano realizó la escalera de primer término y la arquitectura del fondo, teniendo presente la estampa de Agostino Carracci de *Eneas y su familia huyendo de Troya* de 1595 (Fig. 7). Tanto los escalones de primer término como la bola y balaustres, así como los elementos del fondo y los claroscuros de la estampa, han sido utilizados por Salvador Gómez en su obra.

Esto nos indica que además de los modelos de Codazzi o Cercozzi, que se han mencionado como fuentes

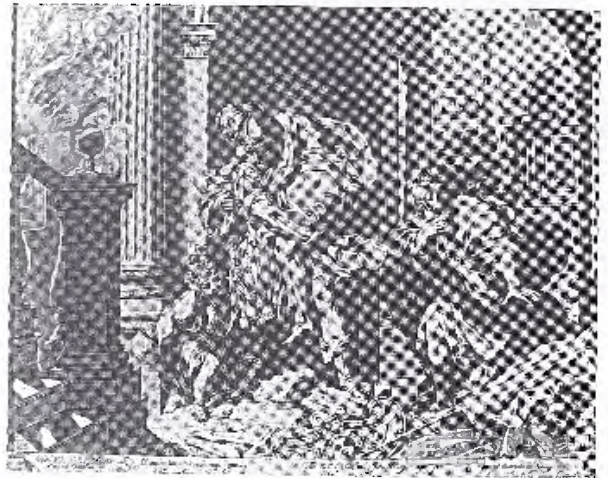


Fig. 7. Agostino Carracci, *Eneas y su familia huyendo de Troya*, grabado.

<sup>23</sup> F. Pacheco, *Arte de la Pintura*, Ed. de Bassegoda i Hugas, Cátedra, 1990, p. 688.



Fig. 8. Vicente Salvador Gómez, *Inmaculada*, Museo del Prado, dibujo.

Fig. 9. Raffaello Schiaminossi, *Inmaculada*, según composición de Bernardo Castello, grabado.

de inspiración, los fondos arquitectónicos del pintor valenciano proceden de estampas como estas. Esto es importante para poner en duda el presunto viaje a Italia del artista, ya que como dice Palomino, Italia se transfiere a España por las estampas y modelos. Otro caso de empleo de estampas italianas en Vicente Salvador Gómez está en el dibujo de *La Inmaculada* del Museo del Prado<sup>24</sup> (Fig. 8) que realizó el artista valenciano en 1674, justo un año después de adquirir y estudiar los modelos y estampas que fueron de Alonso Cano. No es pues extraño que la mayor parte de los dibujos se fechen a partir de este año.

En esta ocasión sería una estampa de Raffaello Schiaminossi sobre composición de Bernardo Castello de la *Inmaculada*<sup>25</sup> (Fig. 9) la empleada por el artista. Del grabado se han mantenido detalles como la silueta fusiforme del modelo, los plegados de la túnica y manto y la posición de los pies. Las diferencias están en la posición de la cabeza y manos, y sobre todo en el manto que flota al viento en el dibujo, detalle éste que no aparece en la estampa y que subraya el tono de barroco más avanzado obligado en la fecha.

Pero no son solo las estampas que poseía Cano las que interesan al pintor, sino que es posible encontrar en

Vicente Salvador huella de los dibujos del propio maestro granadino. Por ejemplo su grafía es semejante a la de Cano, al igual que el modo de dibujar muy abreviados los querubines. Los modelos que aparecen en el dibujo *Aparición del niño Jesús a San Antonio*<sup>26</sup> del Museo del Prado, están muy cerca de los de Cano, sobre todo la cabeza de santo de primer término que es clarísimamente un modelo canesco.

Finalizando con más noticias documentales que dejamos en 1673, poseemos dos últimos datos para ese año. Un reconocimiento de deuda de cuarenta libras de Vicente Salvador Gómez ante un tal Juan de la Vega, tejedor de seda.<sup>27</sup> En este documento aparecen como testigos un desconocido pintor, Domingo Tejedor Saura y Bautista Vera y finalmente el 8 de noviembre del mismo año en un documento se menciona a Vicente Salvador y Gómez pintor vecino de Valencia como ausente,<sup>28</sup> lo que abre la puerta a algún contacto con el exterior, probablemente un viaje a Madrid.

Aunque queden todavía muchos puntos oscuros en la vida y obra del pintor, las noticias que ahora incorporamos son lo suficientemente importantes como para que su personalidad quede un tanto más definida.

<sup>24</sup> A. Espinós, *opus cit.*, 1994, Cat. 60, pp. 164-165.

<sup>25</sup> A. Bartsch, *The Illustrated Bartsch*, T. XXXVIII, p. 85.

<sup>26</sup> A. Espinós, *opus cit.*, 1994, Cat. 62, pp. 176-177.

<sup>27</sup> Archivo del Reino de Valencia, Notario Francisco Sebil, año de 1673, Protocolo 4519, folio 224r y v.

<sup>28</sup> *Ibidem*, folio 429v-430v.