

Un lienzo inédito de Francisco Gómez de Valencia

An unknown canvas by Francisco Gómez de Valencia

Prados Megías, Raquel *

Fecha de terminación del trabajo: noviembre de 1998.
Fecha de aceptación por la revista: febrero de 1999.
C.D.U.: 75 Gómez de Valencia, Francisco
BIBLID [0210-962-X(1999); 30; 303-310]

RESUMEN

Con este estudio se da a conocer un lienzo inédito del pintor barroco granadino Francisco Gómez de Valencia (nacido en 1657), enriqueciendo el catálogo de sus obras. Aunque, en cierta manera, el pintor se adentra en una línea que parece romper con la tradición granadina; no puede despojarse completamente de la incuestionable influencia que Alonso Cano tiene en su paleta.

Palabras clave: Pintura barroca; Pintores; Escuela granadina.

Identificadores: Gómez de Valencia, Francisco.

Topónimos: Granada; España.

Período: Siglo 17.

ABSTRACT

We offer a description of a hitherto unknown canvas by the Granada Baroque painter Francisco Gómez de Valencia (b. 1657). Although this painter tries to break, up to a point, with Granada tradition, he is unable to avoid the powerful influence of Alonso Cano.

Key words: Baroque painting; Painters; Granada School.

Identification: Gómez de Valencia, Francisco.

Toponyms: Granada; Spain.

Period: 17th century.

Francisco Gómez de Valencia es un pintor granadino de segunda fila, que junto con su padre Felipe Gómez de Valencia con quien se formaría, tiene suficiente relevancia dentro de la escuela granadina de finales del seiscientos.

Tras recopilar una serie de documentos referentes a la vida del pintor podemos asegurar que es hijo de Felipe Gómez de Valencia y Ana Carrillo Camacho. Nace en Granada el 14 de Octubre de 1657, siendo bautizado en la Iglesia del Sagrario, contando con un padrino

* Alumna de Tercer Ciclo. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada.

de especial significación y carisma, Miguel Jerónimo de Cieza, uno de los pintores más importantes de la escuela granadina hasta la llegada de Cano a la ciudad en 1652. Es el segundo de seis hermanos, pero tras la muerte del primero se convertirá en primogénito de la familia, heredando las dotes artísticas de su padre y haciéndose cargo de la familia a los veintiún años de edad; se dice que después de 1685 pasó a México, donde murió a mediados del XVIII¹. Sin embargo, existen documentos que nos verifican que en 1681 residía en Granada, en la Placeta de Chavarría junto a su madre, hermanos y Ana de Valencia, su mujer; en 1682 bautiza a su hija María en la Iglesia de San Gil, y unos años después, en 1685 se registra en los padrones de la Iglesia de San José².

Su labor antes de marchar a Indias debió ser bastante extensa, aunque son escasas las obras que hemos podido localizar, si bien hay algunas más de las que tenemos noticias de su existencia y que hoy se encuentran en paradero desconocido o imposibles de hallar. Estos lienzos siguen muy de cerca la influencia de su padre hasta tal punto que a veces es difícil de diferenciar, tal es el caso de *la Virgen de las Angustias* —del Museo de Bellas Artes de Granada— cuya autoría lo confirma el estar firmada; no obstante, al analizar su obra contemplamos que se aparta de la típica composición difundida en el arte granadino.

De los lienzos que sabemos con seguridad su paradero destacar *El Tránsito de la Virgen* (Museo de Bellas Artes), de 1699, *la Presentación del niño* (Museo de Bellas Artes), *Pasaje de la Vida de San Francisco de Asís* (Museo de Bellas Artes); sin embargo, el no poseer fechas fehacientes de su realización nos dificulta enormemente el estudio cronológico de su producción pictórica o establecer una cadencia estética que permita marcar unos rasgos evolutivos claros. No obstante, su aprendizaje partió del seno familiar y siguió más tarde las directrices marcadas por el Racionero, como el resto de los pintores menores de la escuela granadina.

El hecho de tener una formación familiar le permitió conocer los pormenores que encierra todo taller local, conociendo de primera mano la línea, la tendencia y la técnica pictórica de su padre, así como la del resto de los pintores secundarios granadinos, ubicados en torno a dos barrios fundamentales que coinciden con las iglesias más importantes del momento, como eran la iglesia de San José y la Iglesia de San Gil; este desarrollo local estaba basado principalmente en reiterativas experiencias tardo-manieristas así como en rasgos propios de la escuela flamenca. Se trataba pues, de un desarrollo pictórico a cargo de maestros artesanos de talla media que van a formar a toda una pléyade de jóvenes artistas siguiendo las normas gremiales de la época así como una formación familiar, ya que de una forma u otra estos artistas participaban entre ellos en acontecimientos familiares un tanto íntimos; sin embargo, estos artistas no dispondrán de muchas opciones que ofrecerles, ya que nos encontramos ante un ambiente artístico un tanto estancando, en cuanto a temas, técnicas y ambiciones pictóricas, entre otras cosas. Todos estos rasgos facilitará, a Francisco Gómez de Valencia, el que un día se hiciera cargo del taller familiar, un taller que pasaría a sus manos a la muerte de Felipe Gómez de Valencia, su padre, en 1679, legando en él la responsabilidad artesanal y pictórica del mismo; una deuda que englobaba el hacerse cargo no sólo de sus encargos pictóricos y concluir todos los lienzos comenzados por su padre, sino también, cumplir con lo prescrito en el testamento de éste al nombrarle como uno de los albaceas del documento³.

Si retrocedemos en el tiempo fue la precaria situación del entramado artístico granadino y su situación de decadencia artística la que hizo que el arte de Cano aportara una nueva forma de concebir el arte, que va a repercutir e influir en todos los artistas menores del barroco granadino. Hasta el punto que su ímpetu y carisma estará presente después de su muerte, e incluso bien entrado el siglo XIX.

La línea pictórica de Francisco Gómez de Valencia se orienta hacia temas de talante histórico y esencialmente religioso, respondiendo al espíritu reinante en el Barroco y a la exigencia de la época, ya que domina el espíritu contrarreformista y el fuerte carisma de las instituciones religiosas deseosas del ornato de conventos e iglesias; es por ello que se concede una gran importancia al desarrollo del tema mariano y es tan difundido en el quehacer de todos estos artistas.

Con un colorido fresco, moderado y una ejecución bastante agradable y sincera, sigue muy de cerca la tendencia flamenca imperante en la pintura barroca granadina y muy acogida por los pintores de la época. Esta tendencia hacia lo flamenco viene potenciada por el papel que desempeñó el desconocido pero fascinante Pedro de Moya, a quien se le debe la intromisión de las formas avandicadas en nuestra ciudad; no obstante, dicho entusiasmo por esta corriente flamenquizante no sólo habría que adjudicársela a Moya o a Juan de Sevilla, sino que vendría dada también, por el uso de carpetas de dibujos, grabados y modelos por parte de grandes maestros españoles, sobre todo andaluces como es el caso de Alonso Cano; connotación defendida por muchos historiadores como Palomino, quien asegura que este aspecto no puede considerarse mengua o reprobable sino al contrario, el hecho de copiar estos grabados ganaban en calidad ya que le añadía a la estampilla copiada su propio y nuevo concepto estilístico⁴. Cumpliendo con todas estas características y según analizó Céan⁵, sus obras fueron tratadas con una gran facilidad, lo que le convierte en un pintor fácil; sin embargo, este rasgo le resta calidad técnica a las mismas ya que descuida mucho el dibujo al ejecutarlas.

Su estilo ha sido confundido en muchos casos no sólo con el de su padre, al que logra aventajar técnicamente, sino también con el de Juan de Sevilla desde el punto de vista del color, o con el de Bocanegra repitiendo muchas veces sus mismas composiciones. Claro ejemplo que acredita el estilo pictórico del artista, así como su buen gusto en la composición, son los seis lienzos de grandes dimensiones que realizó en 1683⁶ para la Sacristía de la Iglesia del Convento de los Carmelitas Descalzos de Granada, aunque hoy desconocemos su paradero, reproduciendo escenas referentes a los santos patronos del Convento y los reformadores y fundadores de la Orden. Quizás el cuadro de mayor importancia dentro de esta serie, sea el que representa la *Asunción de Santa Teresa* llevada en un hermoso carro por ángeles— niños entre nubes y gloria.

Partiendo de las escasas noticias aportadas, cuando no erróneas, por historiadores que analizaron de manera generalizada rasgos sobre la obra de Francisco Gómez de Valencia, hemos de recapitular deduciendo que parte de ésta se encuentra hoy en día en colecciones privadas o en casas particulares, resultándonos difícil desarrollar un estudio más exhaustivo de la misma. No obstante, hemos tenido la suerte de conocer de primera mano una obra del autor lo cual nos facilita la labor.

El lienzo que hoy presentamos de forma inédita procede de una colección Particular granadina, firmado con la rúbrica tan característica del pintor: «Franco. Gomez fat» lo que nos confirma su paternidad.

Es un óleo sobre lienzo que conserva aún su bastidor original. El estado de conservación no es muy bueno, ya que presenta un roto en la parte inferior izquierda y algunos levantamientos de pintura también en la parte inferior del mismo, permitiéndonos pensar en posibles reentelados o en testimonios del proceso de humedad al que se ve sometida toda pintura, así como una serie de craquelados que confirman el paso del tiempo sobre ella.

El cuadro representa *la Presentación de la Virgen*, tema muy tratado en la pintura barroca andaluza y cuya concepción y definición espacial sigue muy de cerca la línea de Alonso Cano o de Pedro Atanasio Bocanegra (lám. 1).

El lienzo capta el momento en que la joven Virgen niña es presentada al sumo sacerdote, Zacarías (lám. 2). Este, que la recibe en el pórtico de columnas con los brazos abiertos vestido con una capa azul y motivos dorados, está acompañado por dos figuras más: una mujer vestida con larga túnica y manto verde oliva que le cubre la cabeza, e inclinada de un modo majestuoso y emotivo, y un monaguillo que se asoma expectante al acontecimiento. Tras la Virgen, la escena la completa las figuras en primer plano de sus padres, San Joaquín y Santa Ana, que siguen a María con la mirada. Aparecen representados como un hombre anciano, con su atributo característico como es el cayado⁷ y vestido con manto rojo; Santa Ana se representa con túnica azul y manto blanco cubriéndole la cabeza, como correspondía a su estado de casada (lám. 3); además, aparece un mendigo reclinado en su petate, apoyado a su vez en el plinto sobre el que reposa la columna, en el que se inscribe la firma del pintor. Todos ellos están inmersos en un ámbito arquitectónico sin mucha cohesión, aunque dignifica el tema religioso, sobre todo la representación de la figura de la Virgen en la escalinata; de manera difusa se perciben otros personajes al fondo, como en un segundo plano, apoyados sobre un balcón.

Este tema barroco cuenta con antecedentes locales, como es el caso de Cano, quien hace gala en su representación, típica de sus primeros años granadinos, —hacia 1652 y acabado en 1664, para la Capilla mayor de la Catedral de Granada—, de un gran virtuosismo en el diseño arquitectónico, o Bocanegra quien busca en su obra (hoy en la Cartuja de Granada) sólo la monumentalidad del ámbito, de tal manera que a través de él se justifique la trascendencia de la historia⁸.

Sintiéndose atraído como el resto de los artistas de la época por el estilo del maestro, Francisco Gómez de Valencia, debió ejecutar no sólo esta obra valiéndose de estos claros ejemplos, sino que le copiaría repetidas veces; pues ya Angulo recogió la noticia de que la «Asunción», encontrada en el Museo de la Academia de San Carlos de México, firmada por Francisco, reproduce de forma simplificada una copia de Cano de la Capilla Mayor de la Catedral⁹.

A través de las obras halladas, la mayoría hoy en los fondos del Museo de Bellas Artes de esta ciudad, y con la aportación de este nuevo lienzo inédito hemos comprobado y conocido una sola firma del pintor, resultando siempre ser la misma: *Fran.c^o Gomez Fat* (lám. 4).



1.—Fco Gómez de Valencia. «Presentación de la Virgen». Colección particular (Granada).

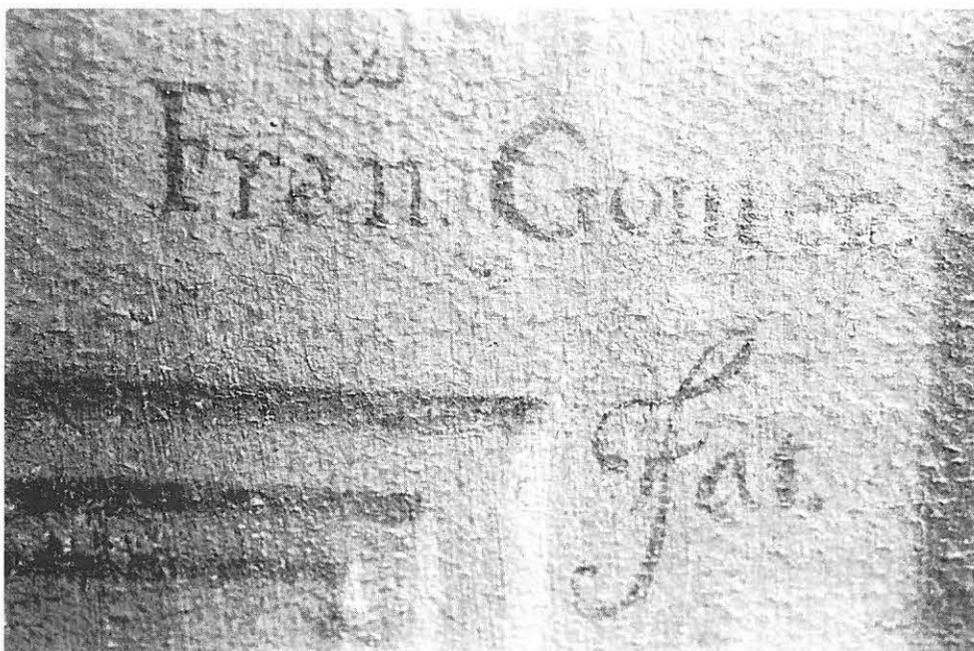


2.—Fco Gómez de Valencia. «Presentación de la Virgen» (detalle).

Esta obra es una nueva aportación al desigual, complejo y fecundo panorama artístico de la pintura del siglo XVII granadino. Con ella, se enriquece el catálogo de obras pictóricas de epígonos de Alonso Cano y ofrece una obra que sin ser de gran calidad, aporta datos relevantes en el conocimiento de su autor y de su tiempo.



3.—Fe^o Gómez de Valencia. «Presentación de la Virgen» (detalle).



4.—Fe^o Gómez de Valencia. Detalle de la firma del pintor.

NOTAS

1. Véase entre otras obras: BÉNÉZIT, E. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. Vol. V. París: Librairie Gründ, 1976, p. 99.
2. Algunas de estas notas biográficas proceden del Instituto Gómez-Moreno, legajo CXV, folio 89. Otras proceden de una investigación personal al amparo de los archivos parroquiales de las iglesias referentes.
3. CASTAÑEDA BECERRA, Ana María. «Aportaciones documentales en torno a un pintor seiscentista granadino: Felipe Gómez de Valencia». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XX (1989), pp. 179-187.
4. PALOMINO, Antonio. *Museo pictórico y escala óptica*. Madrid: M. Aguilar editor, 1947, p. 988.
5. CEÁN BERMÚDEZ, Antonio. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Vol. II. Madrid: Imprenta Vda. de Ibarra, 1800, p. 206.
6. MAYER, Augusto L. *Historia de la pintura española*. Madrid: Espasa Calpe, 1947, 399-400.
7. ROIG, Juan Ferrando. *Iconografía de los santos*. Barcelona: Ediciones Omega, 1950, pp. 150-151.
8. CALVO CASTELLÓN, Antonio. *Los fondos arquitectónicos y el paisaje en la pintura barroca andaluza*. Granada: Diputación Provincial, Departamento de Historia del Arte, 1982, p. 299.
9. ANGULO, Diego. «Miscelánea Canesca». En: *Centenario de Alonso Cano. Estudios*. Granada: Patronato de la Alhambra, 1968, p. 250.