

prefigurativa que las unía. No hay que olvidar, en este sentido, que dicho programa se desarrolla en el trono obispal, evitándose en el resto de los estalos toda referencia iconográfica al ámbito sagrado, una forma más de destacar la importancia de la «cabeza» eclesiástica, en este caso local —el obispo— sobre los «miembros» —los canónigos que componían el cabildo y los racioneros que completaban el coro—.

MARÍA DOLORES TEIJEIRA PABLOS
Universidad de León

DE CASTELLÓN A ROMA: EL CANÓNIGO VICENTE GINER (Ca. 1636-1681)*

La presencia de un artista español en la Roma papal, se contempla siempre como un privilegio de disfrute infrecuente, en los siglos del Renacimiento y el Barroco. No es hasta el pleno siglo XVIII, con la institucionalización de los pensionados de San Fernando, cuando la constancia documental de los españoles en las academias romanas parece hacerla más habitual.

Limitadísimas son las noticias que disponemos de ellos, casi siempre procedentes de crónicas y raramente de documentos exhumados de los archivos romanos, lo que explica que la andadura italiana se haya tenido como excepcional. Ante la penuria de datos, parece arriesgado aventurar una «solución» concluyente sobre el tema de los españoles en Roma. Sobre todo, en una Roma en la que hay sobrados indicios de una colonia española de cierta importancia, dedicada a los oficios de la embajada, al comercio y, sobre todo, pululando alrededor de la poderosa curia vaticana. Como toda corte, Roma se llenaba de personajes ansiosos de medrar a la sombra del poder. Pero al tratarse de una corte clerical y universalista, proliferaron de antiguo los religiosos de todas las naciones europeas, prestos a ocupar puestos de cualquier índole en el escalafón. En este ambiente, quizá si se comprenda mejor la permanencia de un español en la Ciudad Eterna, que no la breve estancia que se le presupone a los artistas.

Artista y sacerdote, canónigo y pintor, aunque desconozcamos qué fue primero, Vicente Giner reúne ambos clichés que justifican su aparición en Roma, en los últimos años del siglo XVII. Aunque por ahora es un total desconocido. De su producción, apenas se han identificado con seguridad media docena de obras, y nada se sabe de su vida o de las fechas en las que ésta se desarrolló. Debía ser persona con cierto ascendiente sobre sus colegas de pincel, cuando el único dato cierto sobre él hasta la fecha, es su liderato del malogrado intento de crear una Academia de artistas españoles en Roma, en 1680¹. Afortunadamente, hoy disponemos de nuevos rastros documentales de la presencia de Giner en Italia, que informan de su procedencia y de su situación en el ambiente romano. Con ellos podemos hoy pergeñar en lo sustancial su personalidad en los últimos años de su vida.

* La labor de archivo que ha dado lugar a este trabajo, se ha realizado con cargo a una Beca Doctoral concedida por la Fundación Caja de Madrid. Quiero agradecer a Magdalena Lapuerta, Cristina Aragón, Felipe V. Garín y a la «bella ragazza» la ayuda y apoyo prestados durante mi estancia en Roma, haciendo posible este escrito.

¹ Conde de la Viñaza, *Adiciones al Diccionario de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, vol. II, Madrid, 1894, pp. 271-278. El documento original de la propuesta se encuentra protocolizado en el Archivo Storico Capitolino di Roma (ASC), Archivio Generale Urbano (AGU), sez. 10, prot. 642, s.f. (28-VII-1680). La copia consultada por Viñaza, acompañando la correspondencia del marqués del Carpio, se localiza en el Archivo General de Simancas (AGS), Secretaría de Estado, leg. 1156, carpeta 3063. Véase también Luis Pérez Bueno, «De la creación de una Academia de Arte en Roma. Año 1680 (I)», *Archivo Español de Arte* (AEA), 1947, pp. 155-157. Francisco J. Sánchez Cantón, «Nota acerca de la creación de una Academia de Arte en Roma. Año 1680», *AEA*, 1947, p. 255.

Vicente Giner ya se encontraba en Roma en mayo de 1672, fecha en la que otorgó un poder general a su sobrino José Giner, para vender en su nombre cualquiera de sus bienes ². Su sobrino, hijo de un hermano de nombre ignorado, aparece en el documento como *ausente*. Se debía encontrar por tanto en España, otorgándole su tío plena potestad para la gestión de su hacienda, que no podía asumir directamente al hallarse desplazado en Italia. Giner se declara sacerdote y originario del Obispado de Tortosa, habitando una casa en el Rione di Campo Marzio. Sin embargo, tres años después revocó tales facultades a José, tal vez por una gestión poco satisfactoria. Así, en 1675 entregó nuevo poder a su hermana Gaudencia, religiosa en el convento de Santa Clara de Castellón, y a otro religioso, Mosén Jerónimo Sabater, cura beneficiado de la ciudad de la Plana, con idénticos fines liquidatorios ³. En lo sucesivo, se verá como la presencia de eclesiásticos en el entorno de Giner es constante, como si el estamento clerical fuera su exclusivo campo de relaciones, incluso en el terreno artístico.

Giner vivía en 1680 en la Vía Gregoriana, cercana a la salida a la *Via Tuscanella* ⁴, en pleno Barrio «hispano-francés» de la ciudad eterna, el citado Rione di Campo Marzio. El entorno de Piazza di Spagna, donde se sitúa la sede de la embajada española, era zona de residencia frecuente de españoles y franceses, así como de artistas de todas las nacionalidades ⁵. Bernini residía entonces en un palacio frente a Sant Andrea delle Fratte, donde falleció ese mismo año. También en 1680, en la misma Vía Gregoriana, en la salida a San Giuseppe, residía *D. Petro aguila pittore* (Pietro Aquila) ⁶, sacerdote de origen siciliano, del entorno de Maratti. A pocas manzanas, en Strada Felice (hoy Vía Sistina), se alojaba otro español también artista y sacerdote, el Canónigo Vicente Vitoria ⁷. Al año siguiente, en casa paredaña a la de Giner, consta que habitaba Crescenzo Onofri, el seguidor de Gaspar Dughet especializado en paisajes; en tanto, en la Strada Felice vivía otro destacado pintor del último Seicento romano, Giacinto Gimignanni ⁸, que habría de morir ese mismo año. Con alguno de ellos, bien pudo Vicente Giner tener alguna relación de índole artística. Aunque la vecindad no implica forzosamente trato, es un interesante indicio a tener en cuenta. Con quien es seguro que coincidió fue con Vitoria que, como él, era congregante de la Iglesia de Montserrat, de los naturales de la Corona de Aragón ⁹.

Giner se alojaba en el palacio de la familia Bonesi, que había sido alquilado por otro canónigo español, D. Rodrigo Quintanilla, arcediano de la Catedral de Jerez y canónigo de la de Sevilla. De los 13 habitantes del domicilio de Vía Gregoriana, figurantes en los registros de estado de ánimas, 11 eran varones y en su gran mayoría españoles ¹⁰. Seguramente, bajo la pro-

² ASC, AGU, Sez. 10, prot. 644, s.f. (29-V-1672) Testigos Benito y Valeriano Costa (romanos) y Juan de *Santoluis* (sic.) de Aguato.

³ ASC, AGU, Sez. 10, prot. 644, s.f. (21-VIII-1675). Testigos: Juan Bautista Resplant (ob. de Gerona), Juan Bautista Méndez y Benito Costa (romanos).

⁴ Archivio Storico del Vicariato di Roma (AVR). Sant Andrea delle Fratte. Libro di State d'anime, 1680. f. 12v.

⁵ Aunque centrado en la biografía de Poussin, pero con datos de los demás artistas residentes en la zona, en los años anteriores a la estancia de Giner, véase Geneviève y Olivier Michel, «Nicolas Poussin et la Maison Mannara», *Gazette des Beaux-Arts*, 1996, pp. 213-220.

⁶ AVR. Sant Andrea delle Fratte. Libro di State d'anime, 1680. f. 7v.

⁷ AVR, Sant Andrea delle Fratte. Libro di State d'anime, 1680. f. 15v. Con Vitoria residían *Monsú Pietro*, también clérigo, y *giuseppe Leurante*.

⁸ AVR, Sant Andrea delle Fratte. Libro di State d'anime, 1681. ff. 13 y 16.

⁹ Bonaventurá Bassegoda, «Noves dades sobre el canonge Vicente Vitoria (Dènia, 1650-Roma, 1709), tractadista, pintor, gravador i col·leccionista», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 1994, pp. 37-62. En este artículo se incluyen todas las referencias bibliográficas previas acerca de Vitoria. Éste ocupó el cargo de Giner en la congregación el 31-XII-1681, p. 39.

¹⁰ AVR, Sant Andrea delle Fratte. Libro di State d'anime, 1681; f. 13: *Pallazzo dell Sig. Bonesi/ Ill^{mo} Sig^r D. Rodrigo chintaniglia/ Padre Baldassare affassore/ D. Tomaso Canbronero/ D. Ferdinando de loen (sic)/ D. Bam (sic.)/ D. Fran^{co} nauarrette/ D. Michele Mayordomo/ D. Vincenzo giner/ giovanne Mina/ Gioseppe Ricaro Coco (sic)/ Lucretia moglie/ Pietro Liarca se^{dre}/ Anna Maria serua.*

tección de Quintanilla, se estableció un pequeño séquito sacerdotal español, que residía agrupado cerca de la embajada, atendido por personal de servicio italiano. Quintanilla, de la orden de Santo Domingo, era persona afecta a la Corona española, pues su único escrito conocido es un tratado en defensa del derecho de los Reyes a disponer de los diezmos ¹¹. En la colonia española debió de gozar de prestigio, ya que alcanzó el cargo de administrador del Hospital de Santiago y San Ildefonso, que atendía a los naturales de los Reinos de Castilla en la Capital del Tíber ¹².

Esta reducida asociación de prelados, unida tanto por su origen nacional, como por la comunidad de sus intereses, sería una de tantas en Roma, conformadas alrededor de alguna dignidad curial. En ella transcurrieron los últimos días de Giner, pues falleció en dicha casa el 5 de septiembre de 1681, siendo enterrado en la vecina parroquia de Sant Andrea delle Fratte ¹³. En la partida de defunción se le titula como *sacerdos Hispanus*, sin alusión a su actividad como pintor, contando con 45 años en el momento de su muerte. Respecto a su filiación, se le cita como *filius Didaci* (hijo de Diego), sin más alusiones a su origen. Habría nacido, de acuerdo a esta documentación, hacia 1636.

Mayores precisiones, aunque puntualmente entra en contradicción con lo hasta ahora aportado, ofrece un codicilo de últimas voluntades que dictó Giner un día antes de morir ¹⁴. Tras las habituales invocaciones religiosas, el canónigo manifiesta ser natural de Castellón e hijo legítimo de *don Bernabé Giner y de Doña ángela Musseos* (sic) y *Giner difuntos (que Dios aya naturales de dha. villa*. Extrañamente, el nombre de su padre no coincide con el de su partida de defunción, si bien resulta más fiable dicho codicilo, redactado personalmente por Giner *en la cama enfermo de enfermedad corporal, de la qual teme morir pero en su sano y claro juicio*. Por tanto, queda aclarada la identidad de sus progenitores, Bernabé y Ángela, su lugar natal y el del propio Vicente, que orgullosamente acompaña las firmas en sus obras con el gentilicio *VAL(entinus)*.

Prosiguiendo con el mencionado codicilo, resulta reveladora la declaración acerca de sus bienes, asegurando sólo poseer *quadros los mas no acauados ni perfeccionados*, con cuya venta se debían saldar sus deudas. Por lo que se puede deducir que vivía más volcado hacia las tareas artísticas, o cuando menos valorarlas más, siendo la única parte de su patrimonio a la que hace alusión expresa. Precisamente el capítulo de deudas proporciona noticias sobre sus pinturas, puesto que debía a su protector Rodrigo Quintanilla 530 escudos, que en parte desea liquidar con cuadros: (...) *auia offrefçido al dho. señor Arçediano seys quadros grandes de Prospectiuas de su mano, y nunca los quiso admitir sino pagándole el precio dellos (...) Por tanto para que los tome, y admita se los dexa por el precio entre ellos conçertado de sesenta escudos de dha. moneda* [330 escudos] (...) *y manda, que se le pague lo restante y a dho. precio acordado, ó, se*

¹¹ Lo poco conocido de la biografía del Canónigo Quintanilla es lo publicado por Mario Méndez Bejarano, *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y su actual provincia*, Sevilla, 1922-1925, t. II, p. 258. Acerca de sus orígenes —era natural de Carmona— véase Adolfo de Salazar Mir, *Expedientes de limpieza de sangre de la Catedral de Sevilla*, vol. I, Madrid, 1995, p. 129, exp. n.º 277. Noticias sobre Quintanilla y sus enfrentamientos con el marqués del Carpio, en fechas cercanas a la de los documentos aquí aportados, en AGS, Estado, leg. 3065. Los temas de fricción eran la disconformidad del clérigo sobre la deslucida celebración de la fiesta de San Fernando por la colonia española y, sobre todo, las pretensiones del embajador de que los prebendados españoles retornaran a sus iglesias de origen. La acalorada reacción del representante sevillano, defendiendo a sus protegidos, le llevó a criticar en público a otro ilustre beneficiado hispalense, Nicolás Antonio, también entonces residente en Roma.

¹² ASC, AGU, Sez. 41, prot. 43, s.f. (20-IX-1681). Quintanilla y Juan de la *Poluela* (sic.) Muñoz, en calidad de administradores, arriendan unas casas propiedad del Hospital.

¹³ AVR, Sant Andrea delle Fratte. Libro III morti (1647-1685), f. 278.

¹⁴ ASC, AGU, sez. 10, prot. 643, s.f. (4-IX-1681). Testigos: D. Bartolomé Nieto (clérigo de menores, natural de Carmona); Dr. D. Tomás Clemente Cambroner (Presbítero, natural del Ob. de Cuenca); D. Francisco Navarrete (natural de Carmona); D. Juan Lázaro Pérez (Presb., del Obispado de *Tarascona* -Tarazona-); y Juan de Mina (Clérigo de menores, natural de Ayba del Ob. de Pamplona). A excepción de Pérez, todos vivían con Giner en Vía Gregoriana.

vaya pagando del precio que se sacare de la venta de sus quadros (...) ¹⁵. La cláusula informa tanto de la existencia de una serie de perspectivas de su mano, el único género que se le conoce a Giner, como de su poseedor. Que el destinatario sea nuevamente un presbítero, parece indicar que fueron los círculos sacerdotales, el entorno en el que transcurría su vida romana, los mayores demandantes de sus pinturas. Esto lo puede confirmar el hecho de que otros de los habitantes del Palacio Bonesi hubieran adquirido pinturas, también perspectivas, de Giner. En sus últimas voluntades, encomienda a sus albaceas la almoneda de *sus quadros, pinturas, y alajas si las huire (...), exceptuando la venta de los quadros de Prospectiuas que ya vendió a precio de contado á los de la familia del dho. Señor Arcediano (...)*. El concepto de familia, tal y como es aquí empleado, debe ser entendido en el contexto del lenguaje del xvii hispánico, en referencia a los criados y a la *gente que un señor sustenta dentro de su casa* ¹⁶.

Además, no eran los únicos religiosos españoles que poseían pinturas de Giner en la Roma de fines del Seiscientos pues, entre las pertenencias que el Arcediano de la Seo zaragozana, D. Miguel de Cetina, tenía depositadas en una casa cercana a la *Yglesia conventual de San Juanino de la orden de la santísima trinidad de Redempcion de cautiuos de la congregación de España*, figuran justamente *dos perspectiuas de mano de Don Vicente Giner valenciano sin corniças de á siete y cinco* [palmos] ¹⁷; inventariadas apenas un mes después de la muerte del canónigo castellonense. Hay así mismo referencia a otras cuatro pinturas de Giner, localizadas en una colección genovesa en 1683, descritas como de mano de *Vic. Gie. con figure di un olandese* ¹⁸, refiriéndose con probabilidad a «bambochadas». En este caso, se carece de noticias que liguen a su propietario con Giner, con círculos españoles o religiosos. Hasta la fecha no hay menciones a Giner en inventarios españoles, no así a Codazzi, con quien inevitablemente se le relaciona, cuyas *vedute* imaginarias son relativamente frecuentes en las colecciones españolas del siglo xvii, incluida la Real.

En principio extraña la especialización de Giner en un tema aparentemente profano, como es un género pictórico que sus contemporáneos tildan simplemente de perspectiva. Así como que la clientela que aquí se documenta, teóricamente piadosa, gustase tanto de ellas. Se puede deducir una afición anticuaria del clero residente en Roma, pues los escenarios habituales en Giner son imponentes arquitecturas de marcado clasicismo, mezclada con el divertimento y la bambochada. El clima artístico de la corte papal, permitía «ligerezas» de este tipo, entendidas como mera decoración en la casa de un clérigo con alguna formación. Ejemplo de esas pinturas meramente anecdóticas es la «pareja príncipe» de arquitecturas de Giner, las primeras dadas a conocer de su mano, hoy conservadas en el Banco de España (Madrid) ¹⁹. No obstante, algunas de las vistas que componen el brevísimo catálogo identificado de Giner, son realmente escenas religiosas de composición y planteamiento en todo análogos a las «seculares» («Banquete del hijo pródigo», colección particular, Valencia; «Cristo curando a un enfermo», antes colección del conde de los Andes ²⁰). Las «perspectivas» albergan en tales ocasiones episodios

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, 1611; ed. de Felipe y Manuel Camarero, Madrid, Castalia, 1994, p. 536.

¹⁷ ASC, AGU, prot. 643, s.f. (23-X-1681). Memoria de ropajes y alhajas de D. Pedro Cetina, depositados por su servidor D. Pedro Lamana, en casa de Margarita de Sousa. Cetina había partido para España, dejando encargado de sus bienes a Lamana. Al regresar también a España, se hace inventario al ser entregados en casa de la citada Margarita.

¹⁸ Venanzio Belloni, *Penne, pennelli e quadrerie*, Genova, 1963, p. 65. Tomo la cita de David Ryley Marshall, *Viviano and Niccolò Codazzi and the Baroque Architectural Fantasy*, Milano, Jandi Sapi Editori, 1993, p. 505. Los cuadros figuran en el inventario de bienes de Giuseppe Grimaldi, realizado el 2-XII-1683 en Génova.

¹⁹ Antonio Méndez Casal, «Vicente Giner, pintor valenciano del siglo xvii», *Revista Española de Arte*, 1934-36, pp. 281-285. Véanse las fichas de Alfonso E. Pérez Sánchez en *Colección de Pintura del Banco de España*, Madrid, 1988, pp. 74-75.

²⁰ Martin S. Soria, «Velázquez and the Vedute Painting in Italy and Spain 1620-1750», *Arte Antica e Moderna*, 1961, pp. 439-447.

sacros aptos para el consumo del ambiente clerical que rodeaba al pintor, aunándose el gusto clasicista y cierta devoción.

Para concluir con el contenido de sus últimas voluntades, resta señalar que encomendó a sus albaceas, el propio Quintanilla y su mayordomo, Manuel García de Vida, el cobro de atrasos de una pensión *que tiene á su fauor reseruada por autoridad Apostólica* a cargo de una canonjía en la Catedral de Orihuela, que disfrutaba el *Señor Dotor Juan Rodemus* (sic). Anualmente debía recibir 80 escudos en moneda romana, aunque no se aclara desde cuándo, de los que sólo había alcanzado a cobrar una partida de 60. Estos ingresos eran los propios de buena parte de la «población flotante» de religiosos españoles desplazados a Roma: beneficios eclesiásticos, obtenidos por concesión de la curia romana o el mismo Papa, con los que muchos se sustentaban ²¹.

Plenamente inmerso en su grupo social, sirviéndose de sus prebendas, su dedicación a la pintura le proporcionó una posición especial en su ámbito, asegurándose en cierto modo una clientela «romanizada». De hecho su pintura sólo es explicable en el contexto romano, a la sombra de Viviano Codazzi, con el que hubo de aprender diestramente las convenciones del género; aunque aun no dispongamos de pruebas documentales de su relación ²². La calidad de su obra y su posición social, harían de él un referente entre los artistas españoles en la Ciudad de los Papas. De ahí que los pintores que pretendían formar la Academia Española en Roma optaran por el aval del eclesiástico artista, que prestigiaría su petición. Sin embargo, pese a ello y al amparo del culto y poderoso marqués del Carpio, la elusiva respuesta del Consejo de Italia a su petición (*que el Marqués procure desembarazarse de esta instancia, respondiendo gratamente a los pintores sin desalentarlos en la forma que juzgare más conveniente, pues el erario no está hoy para semejantes desperdicios*) ²³ acabó por frustrar sus aspiraciones. Que Giner falleciera apenas un año después de su solicitud, debió precipitar aun más el final de la «Academia nonata», pues no hay indicios de insistencia en aspirar al patrocinio regio.

ÁNGEL ATERIDO FERNÁNDEZ

UNA NUEVA TABLA MALLORQUINA DE RAFEL MÒGER

El taller pictórico de Rafel Mòger fue con mucho, a juzgar por la tablajería que se ha conservado, el más notable que existió en la ciudad de Palma de Mallorca en el tercer cuarto del siglo xv.

Lentamente se ha llegado a constituir el catálogo de sus pinturas religiosas y un relativo dossier documental de las religiosas y profanas, realizadas, perdidas y recuperadas a partir del tajo que abrieron los eruditos socios de la Arqueología Luliana, que se pusieron a trabajar a fines del siglo pasado, y, sobre todo, del maestro Chandler Rathfon Post que comenzó a recoger los frutos en su *Historia de la Pintura* hacia el año 1930 ¹.

²¹ Antonio Mestre (dir.), *Historia de la Iglesia en España. IV La Iglesia en la España de los siglos xvii y xviii*, Madrid, BAC, 1979, p. 38.

²² Soria, *op. cit.* Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España. 1600-1750*, Madrid, 1992, p. 392. Recientemente se ha confeccionado un catálogo de la obra de Giner, dentro de la monografía dedicada a los Codazzi (Marshall, *op. cit.*, pp. 505-518), partiendo del material recogido por Soria. No aporta nuevas obras firmadas, basando todas sus conclusiones en arriesgadas y supuestas afinidades estilísticas.

²³ Viñaza, *op. cit.*, p. 272.

¹ La bibliografía está reunida básicamente en mi estudio: *La pintura medieval mallorquina, su entorno cultural y su iconografía*, 4 vols., Palma de Mallorca 1977-1980 (cit. PMM I-IV). Cfr. PMM I, pp. 77-83; III, pp. 111-127 y IV, pp. 162-172.