



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

La huella de Cesare Ripa en la pintura alegórica española del siglo XVIII

María Jesús Rey Recio

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

D. ALEGORÍAS EN LA PINTURA RELIGIOSA

D. I. Introducción. Madrid: literalidad vs. Creatividad.

En este capítulo analizaremos las pinturas alegóricas religiosas siguiendo el esquema propuesto en torno a los distintos ámbitos académicos, utilizando como hilo conductor la búsqueda de la relación de dichas pinturas con Ripa.

Madrid nos servirá de introducción a la hora de plantear cómo la pintura alegórica religiosa hizo uso de la fuente literaria y visual de Ripa. En Madrid la pintura cortesana acaparaba toda la atención del momento, sobre todo centrada en la decoración del Palacio Real y los Sitios Reales, por lo que la pintura religiosa alegórica tuvo menor representatividad. Hemos tomado una muestra de dos formas del espectro a la hora de utilizar como fuente la obra de Ripa: de la forma más literal a la forma más personal y creativa. Por un lado, la iglesia el Palacio Real y la capilla de la Granja de San Ildefonso; y por otro, la Ermita de San Antonio en Madrid, que también pertenecen al ámbito palaciego, que ejemplifican las figuras de C. Giaquinto y G. F. Sasso vs. Goya.

La Iglesia del Palacio Real, de Corrado Giaquinto (1703-1766): Este pintor italiano se formó en Nápoles bajo la influencia de L. Giordano y sobre todo de Solimena. En 1727 se trasladó a Roma, donde desarrolló su carrera plenamente integrado en la vida cultural de la ciudad. En 1731 firmó un contrato para la decoración de la Iglesia de *S. Nicola dei Lorenesi*, donde pintó la cúpula con el asunto del ‘paraíso’ y las pechinas con las ‘virtudes cardinales’, que hemos visto fueron copiadas por Goya. En el arco del ábside pintó las ‘tres virtudes teologales’. A partir de aquí fue admitido en la Academia de San Lucas en 1740, donde entró en contacto con los pensionados españoles sobre los que tuvo una gran influencia. En 1753 se despidió de la academia romana para venir a España, llamado por Fernando VI. A su llegada a Madrid, fue nombrado primer pintor de Cámara y director de la RABASF.

Como pintor real, sus mayores logros fueron dos grandes pinturas murales en el Palacio Real, que analizaremos en la pintura cortesana. Respecto a la pintura religiosa, realizó los frescos de la cúpula de la Iglesia del Palacio Real en 1755, con la misma temática que en *S. Nicola*, el ‘paraíso’. Respecto a las figuras alegóricas, también recreó el tema de las ‘virtudes teologales’ en la decoración de la cúpula del atrio de entrada en una de las capillas laterales (Fig. 1):



Fig. 1. C. GIAQUINTO, 'Las tres virtudes teologales', 1755, Capilla del Palacio Real. Madrid.

En este cuadro, Giaquinto ilumina la escena con la presencia del Espíritu Santo sobre la figura de la Fe católica: “Mujer vestida de blanco, que lleva un yelmo que la cabeza le cubre. Sostendrá con la diestra un corazón, y una vela encendida, y en la siniestra las tablas de la Vieja Ley, junto a un libro abierto”¹. La particularidad es que la mujer vestida de blanco con el yelmo simula ser Minerva, al colocar sobre su pecho lo que parece una gorgona. Giaquinto en esta figura está asimilando la tradición pagana de la diosa con la tradición cristiana. No obstante, es absolutamente fiel al texto de Ripa en cuanto a todos los atributos descritos y que portan los *putti* que la rodean (el corazón con la flama o las tablas de la ley) .

La Esperanza “aparece pintada esta figura como una mujer vestida de verde que lleva un lirio en una mano; la flor simboliza la esperanza”. Suma otro de los atributos con el “áncora, que siempre nos auxilia en los mayores peligros de fortuna”².

La Caridad es una “mujer vestida con traje rojo, sobre cuya cabeza se verá una llama que representa su corazón ardiente. Sostiene a un niño con el brazo izquierdo, mientras lo está amamantando, mientras otros dos chiquillos aparecen a sus pies”³ (Fig.2).

¹ C. RIPA, 'La Fe católica', T I, pp. 401-406: 404, xilografía.

² C. RIPA, 'La esperanza en la medalla de Claudio', T I, p. 353-356, no xilografía.

³ C. RIPA, 'La Caridad', T I, pp. 161-164., xilografía.

En todas ellas encontramos la fuente literaria y visual en Ripa y una referencia literal.



Fig. 2. C. RIPA, alegorías de 'la Fe católica' y 'la Caridad', xilografías.

La Capilla del Palacio Real de San Ildefonso de la Granja, de Francesco Sasso (h. 1720 Génova-1776 Madrid): Uno de los ejemplos más significativos lo encontramos en esta capilla, que se hizo para el monumento funerario de Felipe V. Fue decorada por Giovanni Francesco Sasso, a quien se le documenta en Madrid en 1753, cuando concurre al concurso de pintura de primera clase de la RABASF. Se le llamó 'Juan Francisco Sasso' y no obtuvo ningún premio entonces⁴.

Más adelante, entre 1757 y 1758, como pintor de la reina viuda Isabel de Farnesio, realizó los frescos de la bóveda de la capilla funeraria de la Colegiata de la Granja, compuesta por dos medallones yuxtapuestos. En uno de los medallones se representa el triunfo de las 'virtudes teologales y cardinales'⁵. Para la composición de las figuras alegóricas que conforman el programa iconográfico, Sasso sigue las descripciones de C. Ripa, al igual que las esculturas que forman el cenotafio.

En la parte superior de este medallón (Fig. 3), el pintor ha elegido otra de las versiones que Ripa propone a la hora de representar a la Fe, y es la 'Fe cristiana': "Mujer que aparece puesta en pie, sobre una peana y revestida de blanco, con la siniestra sostendrá una Cruz y con la diestra un Cáliz⁶"; y lo mismo sucede con la representación de la Esperanza, en la que ha optado por la 'Esperanza divina y certera': "Jovencilla que

⁴ RABASF. Premios 1753, p. 28.

⁵ P. MARTÍN PÉREZ, 'Gio Francesco Sasso en el Real Sitio de San Ildefonso. Cenotafio de Felipe V e Isabel de Farnesio en la Real Colegiata de la Santísima Trinidad de San Ildefonso', en *El Arte en las Cortes Europeas del Siglo XVIII*, Madrid: Comunidad de Madrid, 1989, pp. 444-450; Martín Pérez, Pompeyo, 'Las pinturas de las bóvedas del Palacio Real de San Ildefonso', Madrid: Patrimonio Nacional, 1989, pp. 63-70.; P. Martín Pérez, 'Los Trastámara y los Borbones en el Real Sitio de San Ildefonso', Lunwerg, Barcelona, 2002. R. Novero Plaza, 'El sepulcro de Felipe V, iniciador de la Real Academia de Bellas Artes, en la colegiata de la Granja de San Ildefonso'. *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nos. 108-109, 2009, pp. 93-110: 107.

⁶ C. RIPA, 'La Fe cristiana', T I, pp. 401-406.

viste del modo que queda dicho [con el manto verde]. Tiene las manos juntas y levantadas hacia el Cielo, y dirige los ojos igualmente a lo alto”⁷.



Fig. 3. G.F. SASSO, ‘Las Virtudes teologales’, Capilla de la Colegiata de San Ildefonso, finales 1757-1758. C. RIPA, ‘la Religión cristiana y verdadera’.

A la representación de la ‘Religión cristiana y verdadera’⁸ corresponde a la figura velada, con las ropas sacerdotales y su pie apoyado sobre un pilar. Sobre su cabeza, el Espíritu Santo en forma de paloma que la ilumina. Lleva en la mano derecha el libro y la cruz, y en la izquierda una llama. A su lado un ángel que porta las tablas de la ley, que es una forma literal respecto a la fuente. Incluso en el fondo ha esbozado la figura de un templo. Apoyada sobre la anterior, la alegoría de la Continencia: “Mujer [...] sostiene

⁷ C. RIPA, ‘Esperanza divina y certera’, T I, pp. 353-356: 355.

⁸ C. RIPA, ‘La Religión cristiana y verdadera’: “Mujer de gran majestad y gravedad, vestida con rico manto cortado a la manera de la capa pluvial. Ha de llevar velada la cabeza, brillando y resplandeciendo sobre ella, con toda la luz de sus rayos, el Espíritu Santo en forma de paloma” [...] “que aparece sosteniendo un libro y una cruz con la derecha, y una llama de fuego con la izquierda”. T II, pp. 259-262, xilografía.

graciosamente con las manos un cándido y blanquísimo armiño”⁹, que el pintor ha transformado en una piel de armiño del que observamos las garras.

En contraposición a la Iglesia y sus virtudes, en el margen del óvalo a la derecha, un angelito está fustigando dos figuras de piel oscura. La de espaldas se la ha relacionado con la Herejía¹⁰; sin embargo, podría representar la ‘Ignorancia de todas las cosas’: “Solían pintar la imagen de un hombre con la cabeza de asno, poniéndolo además mirando hacia la tierra¹¹”, que es en realidad como está la figura, aunque gira la cabeza y nos permite ver las orejas de asno. Podríamos interpretar que los libros que lleva debajo del brazo representan su ignorancia total. La figura de al lado representa, en el lenguaje de Ripa, el ‘Furor y la rabia’: “Hombre armado, de mirada muy fuera y espantosa. Rojos serán los colores de su rostro, empuñando la espada desnuda con la diestra y adoptando una actitud amenazante”¹². Estas dos figuras simbolizan las falsas doctrinas frente a la doctrina verdadera, la de la ‘verdadera religión’.

En el otro medallón (Fig. 4), figuran las Virtudes cardinales. Se trata de la Justicia Divina, “mujer de singular belleza que ha de ir vestida de oro, llevando en la cabeza una corona de lo mismo. Sostendrá con la diestra una espada desnuda, sujetando con la siniestra una balanza¹³”. También la Fortaleza, “mujer armada y vestida de color leonado. Se apoya esta mujer en una columna a los pies figura un León¹⁴”. En tercer lugar, la Prudencia, “mujer que tiene dos rostros semejantes de Jano. Ha de estarse mirando en un Espejo, viéndose una serpiente que en su brazo se envuelve”¹⁵. Por último, la Templanza, “mujer que con la diestra cogiera un freno, mientras sujeta el péndulo de un reloj con la izquierda¹⁶” Todas las representaciones han seguido la descripción con sus atributos habituales. Asimismo, en este medallón, un ángel expulsa con una lanza al vicio de la Envidia, “mujer delgada, fea y de lívido color. Ha de tener desnudo el pecho izquierdo,

⁹ C. RIPA, ‘La Continencia’, T I, p. 230.

¹⁰ C. RIPA, ‘La Herejía’, T I, pp. 474-475: “Se pondrá una desgastada anciana de desagradable aspecto, que arrojará por su boca algunas llamas junto con una gran humareda. Llevará los cabellos tiesos y desordenadamente esparcidos, y descubierto el pecho, viéndose sus senos secos y colgantes. Sostendrá con la mano un libro cerrado de donde se verá cómo salen muchas serpientes, sosteniendo otras muchas con la diestra, desde donde las irá esparciendo poco a poco”, xilografía.

¹¹ C. RIPA, ‘La Ignorancia de todas las cosas según los antiguos egipcios’, T I, p. 504.

¹² C. RIPA, ‘El Furor y la rabia’, T I, p. 453.

¹³ C. RIPA, ‘La Justicia divina’, T II, p. 8 r

¹⁴ C. RIPA, ‘La Fortaleza’, T I, p. 437-440.

¹⁵ C. RIPA, ‘La Prudencia’, T II, p. 233.

¹⁶ C. RIPA, ‘La Templanza’, T II, pp. 353-355.

mordiéndoselo una serpiente que se ciñe y enrosca alrededor del mismo. A su lado se pondrá una hidra, sobre la cual apoyará la mano”¹⁷ (Fig. 5):



Fig. 4. G.F. SASSO, 'Las Virtudes cardinales', Capilla de la Colegiata de San Ildefonso, finales 1757-1758.



Fig. 5. C. RIPA, 'Alegorías: la Religión cristiana, la Justicia, la Prudencia, la Fortaleza y la Templanza', xilografías.

¹⁷ C. RIPA, 'La Envidia', T I, pp. 341-344.

Se recurre a dos tópicos constantes que veremos a lo largo del siglo. Por una parte, las Virtudes que adornan al monarca, generalmente las cardinales, y por otra, el Vicio frente a la Virtud, no sólo en las pinturas de carácter religioso, sino también cortesanas. Se ensalzaban las numerosas virtudes del monarca y su lucha contra los males que acechaban su gobierno.

La Ermita de San Antonio de la Florida. Francisco de Goya.

En las decoraciones religiosas madrileñas dominaba el contenido sagrado con decoraciones barrocas tradicionales como hemos mostrado. Sin embargo, se producirá una gran transformación con la decoración de la Ermita de San Antonio de la Florida, donde Goya aplica su propio lenguaje, que quince años antes no había podido mostrar sometido al tutelaje de Francisco Bayeu en la Basílica del Pilar en Zaragoza, que veremos posteriormente. En este caso, Goya tuvo libertad de elección de los contenidos y ejecutó su obra sin las cortapisas del cabildo zaragozano. Realizó la decoración mural de este templo en 1798.

Haciéndonos eco de la publicación de G. M. Borrás¹⁸ que cita a J.M. Esteban Lorente¹⁹ para fundamentar que Goya “conocía de memoria” y usaba la ‘Iconología’ en sus obras, sostiene que, en esta decoración de San Antonio, las figuras que se han interpretado como ángeles representan alegorías de las Virtudes de Ripa (Fig. 6). Conocemos que era común que estos espacios de los lunetos se decorasen con pinturas alegorías. Palomino, en San Nicolás o Luis Planes en la cartuja de Portacoeli, también en Valencia, como expondremos más adelante, utilizaron estas zonas en este fin.



¹⁸ G.M. BORRÁS, ‘Las pinturas de San Antonio de la Florida de Goya’, BBVA, Editores, 2006, p. 33.

¹⁹ J.M. ESTEBAN LORENTE, ‘Jeroglíficos, alegorías y emblemas en Goya’, Artigrama, nº 8, 2003, pp. 481-483. Afirma que Goya utilizaba en sus obras la edición de Roma de 1603.



Fig. 6. F. de GOYA, 'Las Virtudes', 1798. Lunetos de la Ermita de San Antonio de la Florida, Madrid. Imágenes tomadas de Borrás.



Fig. 7. C. RIPA, 'La Virtud', xilografía.

Si parangonamos las pinturas con la fuente de Ripa, 'la Virtud' representada como una "joven graciosa y bella con alas en las espaldas, que ha de coger un asta con la derecha y con la izquierda una corona de laurel, llevando dibujada sobre el pecho la figura del Sol²⁰" (Fig. 7). Para Borrás, Goya traslada a sus figuras la idea genérica de Virtud desprovista de atributos, de forma que estas imágenes sean la representación de las virtudes que adornan a San Antonio, al que está dedicado el templo. En base a esta reflexión, nos permitiría concluir diciendo que el lenguaje de Ripa en manos de Goya se transforma, desposeyéndolo de sus atributos tradicionales y dejándolo en la pura abstracción de la idea hasta perder sus referencias. Este trascender de la figura sólo estuvo al alcance de la creatividad del pintor.

Con esta pincelada, tomado estos ejemplos, hemos transitado desde la huella más profunda de Ripa en Giaquinto hasta perder el rastro en Goya.

²⁰ C. RIPA, 'La Virtud', T II, p. 429, xilografía.

D. Capítulo I. Valencia. La estela de Palomino

D. I. 1. La estela de Palomino

En la etapa previa a la formación de la RABASC, la presencia de Cesare Ripa es especialmente relevante en la ciudad de Valencia, a partir de las obras de Antonio Palomino (1655 -1726), quien ideó y ejecutó algunas de las pinturas al fresco más importantes en su trayectoria pictórica, según él mismo recoge en su obra 'El Museo Pictórico y escala óptica. Tomo II: Práctica de la Pintura'²¹. En los distintos capítulos describe de forma exhaustiva el programa iconográfico o 'idea' de las pinturas murales que decoran el presbiterio y del cuerpo de la Iglesia de San Juan del Mercado²², que ejecutó en 1699 y 1700 respectivamente; así como la 'idea' para la pintura de la bóveda de Nuestra Señora de los Desamparados²³, realizada por el autor en 1701.

En estas obras Palomino fue el primer pintor español en introducir el lenguaje alegórico de la obra de Cesare Ripa 'Iconología' [1593] de forma sistemática, citándolo como fuente e incorporando al repertorio pictórico un lenguaje que era común al resto de Europa²⁴. Como hemos referido en la introducción, actuó como promotor de su obra en España. Estas obras sufrieron grandes mutilaciones en la Guerra Civil de 1936, sin embargo, han sido recuperadas en su mayor parte en los últimos años, gracias a un equipo de restauradores que ha vuelto a dar vida estas pinturas murales²⁵.

La relación de Palomino con la ciudad de Valencia surgió a través de Dionisio Vidal (h. 1670-1719), quien había sido discípulo del cordobés en Madrid, donde su maestro le trazó el programa iconográfico y los dibujos de la que sería la obra más importante de su carrera, las pinturas murales de la Iglesia de San Pedro Mártir y San Nicolás. Sobre la relación entre ambos hay opiniones contrapuestas. Orellana²⁶, Ponz o

²¹ A. PALOMINO, 'Museo Pictórico y escala óptica. Tomo II: La Práctica de la Pintura', Libro IX, Capítulo III-XIII. Madrid, Aguilar, 1947.

²² A. PALOMINO, op. cit., capítulos VIII-IX, pp. 685-717.

²³ A. PALOMINO, op. cit., capítulo X, 718-724.

²⁴ M.J. REY RECIO, 'Palomino como experto en pintura. Estudio de las Ideas recogidas en la Práctica de la Pintura'. TFM, UB, 2013, <http://hdl.handle.net/2445/59890>

²⁵ P. ROIG, J.L. REGUIDOR Y L. BOSCH, 'Breve recorrido por algunas de las grandes decoraciones murales del Barroco en Valencia', *Fides et Ratio*, mayo de 2016, pp. 51-60.

²⁶ La opinión general de los biógrafos valencianos como M.A. ORELLANA, 'Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos'. 2ª ed. X. Salas, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1967, pp. 349-352. Las especulaciones sobre cuál fue el motivo por el cual PALOMINO no incluyó su biografía se condensan en lo siguiente: "Lo primero es que Palomino pasó por alto a muchos profesores muy dignos de eterna alabanza (...) y lo mismo contesta Ponz. Lo segundo es que, siendo su discípulo, pudieron embarazarle muchos respetos para alabarle (...) Lo tercero, porque siendo por eso mismo más moderno, no habría llegado aún entonces a aquel grado

Alcahali piensan que existía buena relación, como también en la biografía de Ceán²⁷ sobre el pintor. Estas opiniones son desmentidas por la investigación realizada por Vilaplana²⁸, basándose en unas biografías inéditas existentes en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Según estos manuscritos, Dionisio Vidal, había recibido el encargo de preparar un boceto para la Iglesia de San Nicolás, “marchó a Madrid a fin de ilustrarse con las grandes obras artísticas de la corte y tomar algunas lecciones de Antonio Palomino, con el que contrajo una gran amistad, logrando que le hiciera el diseño del presbiterio de la mencionada iglesia”; y sólo más tarde se iniciaron las discrepancias²⁹, que por fortuna fueron posteriores a las pinturas murales de San Nicolás, y creemos que no tuvieron incidencia en la colaboración entre ambos, aunque Orellana habla de un carácter difícil de Vidal³⁰.

D. I. 1. 1. Dionis Vidal discípulo de Antonio Palomino.

La contribución de Antonio Palomino al programa iconográfico de la Iglesia de San Nicolás ha sido estudiada en profundidad por J.V. Llorens Montoro³¹. Sin embargo, de forma puntual cita las alegorías que forman parte de la decoración y que tienen como fuente iconográfica la obra de C. Ripa. Este espacio será el que trataremos de analizar a partir de las fuentes documentales primarias del propio Palomino: ‘El programa iconográfico y los dibujos de A. Palomino’.

de perfección que llegó después. Lo cuarto es que, viviendo como aún vivía Vidal, no había aún llegado el día de sus alabanzas, aunque ya las mereciera”. A. Ponz, ‘Viaje por España’, Tomo I, carta 2 p. 68. Ed. 1772 o Alcahalí, Barón de, ‘Diccionario biográfico de artistas valencianos’, Imprenta de F. Domenech, Valencia, 1897, pp. 321-323.

²⁷ J. A. CEÁN BERMÚDEZ, ‘Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España’. Madrid, Viuda de Ibarra, [1800], Ed. RABASF, 1965, T. V, pp. 220-222.

²⁸ D. VILAPLANA, ‘Arte e Historia de la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia’. Generalitat Valenciana, Valencia, 1996.

²⁹ D. VILAPLANA, ‘Arte e Historia’, op. cit., 1996, Vidal vuelve a Valencia para realizar su obra en 1793. Su obra fue un gran éxito. A Vidal, que estaba a punto de finalizar su trabajo en San Nicolás (1694-1700), se le propuso realizar las pinturas de San Juan del Mercado y asumir la obra conjuntamente con Palomino, mientras que según Vilaplana, Palomino le dijo: “Para compañero suyo no tenía la correspondiente suficiencia, y para asociado o discípulo no correspondía a su honor” y asumió la obra él mismo. Este hecho parece que fue lo que provocó que existiera esta fricción y fuera el motivo para no incluir su biografía en el ‘Parnaso Español’, pp. 40-42.

³⁰ M.A. ORELLANA, ‘Biografía’, op. cit., 1967, p. 351: “padecer habitualmente hipocondría, por lo cual se hacía como insufrible de sus mismos discípulos”.

³¹ J.V. LLORENS, ‘Antonio Palomino en Valencia, el programa iconográfico de la Iglesia parroquial de San Nicolás Obispo y San Pedro Mártir’. Archivo de Arte valenciano, Valencia, I: nº 65, 1984, pp. 39-44 y II: nº 66, 1985, pp. 64-76; Fr. ‘Juan Tomás de Rocabertí y Vicente Victoria, mentores de los programas pintados por Antonio Palomino en Valencia’, Archivo de Arte valenciano, Valencia, nº 70, 1989, pp. 51-60.

Según escribe A. Palomino, D. Vidal “me pidió (con dictamen de aquella ilustre parroquia) que le formase la idea que me pareciese más adecuada para aquel sagrado templo³²”, que realizó para él según recoge en su obra³³. Pero no se limitó a crear el programa, sino que también realizó algunos de los dibujos, según ha dado a conocer recientemente Víctor Marcos³⁴, quien data los dibujos en h.1692-4. Sin embargo, estas fechas corresponderían a los diseños del ábside; por lo que parece más probable que correspondan a su estancia valenciana en 1697³⁵, como sostiene Vilaplana. Durante su estancia valenciana por el proceso de Guilló, Palomino “ejecutó los dibujos o borriones, al menos de los lunetos de dicho cielo de San Nicolás, de que estaba encargado nuestro Vidal [...] se han conocido aún en estos años los dibujos en poder de un pintor, que, por ser muy anciano, le denominaban los Profesores comúnmente ‘el abuelo Parreu’ [...] y eran doce cuadros como de 3 y 4, de mano de Palomino³⁶”. En la composición del programa iconográfico, Palomino tuvo en cuenta el espacio arquitectónico al que iba destinado, una bóveda gótica del siglo XIII compuesta por seis tramos de bóveda de crucería, aunque previamente adaptados mediante yeserías. Estableció una composición concebida como un continuum, acomodada a los seis tramos en que estructuralmente estaba dividida la bóveda y cuya parte central estaba decorada con falsa arquitectura floral. A cada lado de los seis lunetos se observa la historia hagiográfica de uno de los santos al que está dedicada la Iglesia de San Nicolás de Bari y San Pedro Mártir. Por cada luneto hay dos enjutas, que son los espacios en los que se sitúan las alegorías, que suman 12 por cada lado. En total hay 24 imágenes simbólicas, dispuestas sobre una nube (Fig. 8)³⁷.

Dionis Vidal además de la ayuda recibida por su maestro en la elaboración del programa iconográfico, también contaba con de un ejemplar de la ‘Iconología’ en italiano, lo que le permitía consulta y poder matizar las posibles discrepancias con Palomino³⁸.

³² A. PALOMINO, op. Cit, p. 674.

³³ A. PALOMINO, op. Cit, T. II, ‘Capítulo VII’, pp. 674-684.

³⁴ Biblioteca Nacional de España, ‘Otras miradas’, Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí. Del 17 de julio al 23 septiembre 2012. Valencia. Dossier exposición.

³⁵ D. VILAPLANA, ‘Arte e Historia’, op. cit., 1996, p. 41.

³⁶ M.A. ORELLANA, ‘Biografía’, op. Cit, 1967, p. 350.

³⁷ A. PALOMINO, op. cit., p. 675. Esta ubicación hace más difíciles de visualizar las imágenes que están realizadas en escorzos forzadísimos, por los que las fotos a veces son difíciles de realizar.

³⁸ S. CANALDA LLOBET, El pensament artístic de Palomino a la Reial Capella de la Santa Cinta, *Recerca*, 16 (2015), pp. 163-183: 181.



Fig. 8. D. VIDAL. 'Pinturas murales de la bóveda de la Iglesia de S. Pedro Mártir y S. Nicolás', h. 1700. Valencia. Visión general del tramo anterior.



Fig. 9. D. Vidal. 'Pintura mural Iglesia de S. Pedro Mártir y S. Nicolás'. Valencia. A. Palomino, Dibujo: en la parte central se observa la escena hagiográfica del santo. En la parte superior, los ángeles. En la parte baja, en las enjutas, dos alegorías. Biblioteca Nacional de España.

En cuanto al análisis iconográfico de las alegorías, seguiremos el programa descrito por Palomino, para compararlo con la ejecución realizada por Vidal, y de este modo valorar si hubo o no diferencias respecto a su maestro.

El texto comienza numerando los lunetos, desde la parte posterior hacia el ábside. En el lado derecho, la parte hagiográfica está dedicada a la vida y milagros de S. Nicolás (Fig. 9), y a ambos lados, en los lunetos sitúa las alegorías.

En el primer luneto, encontramos ya dos alegorías, la Limosna y la Piedad.



Fig. 10. A. PALOMINO, 'Alegoría de la Limosna y la Piedad, creados para la decoración de la Iglesia de S. Nicolás', Valencia. Imagen del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias. Valencia. González Martín, C2E/04320.



Fig. 11. D. VIDAL, 'Alegoría de la Limosna y la Piedad'. Iglesia de San Nicolás.

‘La Limosna’ aparece “representada en una matrona grave, de bello aspecto y hábito talar, cubierto el rostro con un velo transparente; y hacia la mano izquierda tendrá recogido el enfaldo, como que tiene allí la limosna; y con la derecha recatándola de la izquierda, estará dando limosna a dos chicuelos [...] y tendrá sobre la cabeza, una lucerna encendida [...] cita a Ripa³⁹”. La nota de Ripa es de *Elemosine*, y cita la edición de Padua

³⁹ A. PALOMINO, op. cit. p. 875

Fol. 131. El texto y el dibujo están basados en Ripa (Fig. 10). En la edición castellana, la descripción corresponde “Mujer de hermoso aspecto y traje largo y grave. Ha de llevar el rostro cubierto con un velo, porque quien da limosna debe mirar al recién la tara, más quien la recibe no debe saber nunca de quien o de donde viene⁴⁰”.

Palomino en el dibujo se había decantado por la lucerna en la cabeza; mientras que Vidal en su pintura ha utilizado el velo transparente (Fig. 11).

‘La Conmiseración o Piedad’: descrita en la edición de Padua “representada en una doncella de hermoso y grato aspecto, color blanco y ojos carnosos, nariz aguileña, tendrá alas en la espalda, vestida de encarnado, y una *flamma* sobre la cabeza, la mano siniestra sobre el pecho, y con la diestra verterá una cornucopia de varias cosas útiles a la vida humana: como frutas, racimos, espigas, etc.” Palomino cita la fuente, Cesare Ripa, Fol. 426⁴¹, que corresponde a una de las entradas de la edición de Padua 1611, Fol. 426⁴². Sin embargo, aunque en el programa recoge esa acepción del texto, no es esta descripción la que se corresponde con el boceto que realizó (Fig. 8). Vidal sí siguió el dibujo realizado por su maestro, como podemos ver en la pintura (Fig. 9), que también está recogida por Ripa y que se refiere a ‘la Piedad de los hijos con los padres⁴³’.

Siguiendo con la descripción de Palomina, en el segundo luneto sitúa el Recato y la Largueza (Fig. 12):

⁴⁰ C. RIPA, 1611, op. cit, p. 131; C. RIPA, ‘La Limosna: “Mujer de hermoso aspecto. Ha de llevar el rostro cubierto con un velo”, T II, p. 28. No xilografía.

⁴¹ A. PALOMINO, op. cit., p. 675.

⁴² C. RIPA, ‘Iconología’, Padua, 1611 ‘La Piedad’, p. 426.

⁴³ C. RIPA, ‘Pietà de Figlioli verso i Padri’: “Un giovone , che porta sopra le spalle un vecchio, fuggendo l’incendio, per ricordanza della piet`d’Eneas”, Padua, 1611, p. 428.; también está recogida en la edición traducida al castellano, T. II, pp 208-209..



Fig. 12. D. VIDAL, 'Alegoría: Recato - Sobriedad'. A la derecha la 'liberalidad'. Iglesia de San Nicolás. Valencia.



Fig. 13. C. RIPA, 'La Benignidad' y 'La Liberalidad', xilografía, Padua, 1611.

Según Palomino 'El Recato' está "representado en una matrona, con un traje modesto de color ceniciento, tendrá en el regazo un armiño, recogíendole con la mano izquierda, y señalando a él con la derecha⁴⁴". Este texto que Palomino ha tomado de la edición italiana corresponde al Pudor en la castellana⁴⁵. Lo primero que llama la atención, es que Vidal ha vestido a la figura con lo que parece un manto estrellado característico de la alegoría de la Benignidad: "Mujer vestida de azul y con estrellas de oro. Se aprieta los pechos, surgiendo de ellos gran cantidad de leche⁴⁶". Por otra parte, la figura muestra una actitud de envolverse con el manto, en cuyo caso sí estaría en concordancia con el recato al que se refería Palomino, que, junto con la llave en la mano derecha y la izquierda sobre el pecho, suponen características de la Sobriedad descrita por Ripa: "Mujer vestida con

⁴⁴ A. PALOMINO, op. cit. p. 676.

⁴⁵ C. RIPA, 1611, p. 445. Ed. castellana: 'Pudor', T. II, p. 237.

⁴⁶ C. RIPA, 'La benignidad', T I, p. 148.

enorme sencillez, que aparece sosteniendo una llave con la diestra mientras pone la siniestra sobre el pecho”⁴⁷. A esto se suma que Palomino, había incorporada a esta alegoría una inscripción en el medallón: *cave, ne quis noverit, quod huc veneris* (guárdate, para que ninguno de ellos sepa que usted vino aquí), lo que concordaría más con esta idea de sobriedad y de recato, ninguna de cuyas alegorías está ilustrada. No obstante, hay una contradicción con el manto azul que porta la figura por parte de Vidal.

La ‘Largueza’ por su parte es “representada en una hermosa doncella, de rostro alegre y ricamente vestida, que con la mano siniestra tenga una fuente o azafate lleno de joyas y monedas; y con la derecha toma un puñado, ofreciéndolo a los que la miran; un águila de oro sobre la cabeza⁴⁸ [...] en la izquierda tendrá otra cornucopia llena de frutos y flores”. Incluye nota con referencia a Ripa: Nota 4 Ripa, Fol. 312, que se corresponde con la Liberalidad⁴⁹. Largueza y liberalidad pueden considerarse sinónimos. La pintura de Vidal muestra una coincidencia total con el texto y la xilografía de C. Ripa (Figs.12 y 13).

En el tercer luneto vemos la Gracitud y la Caridad (Fig. 14):

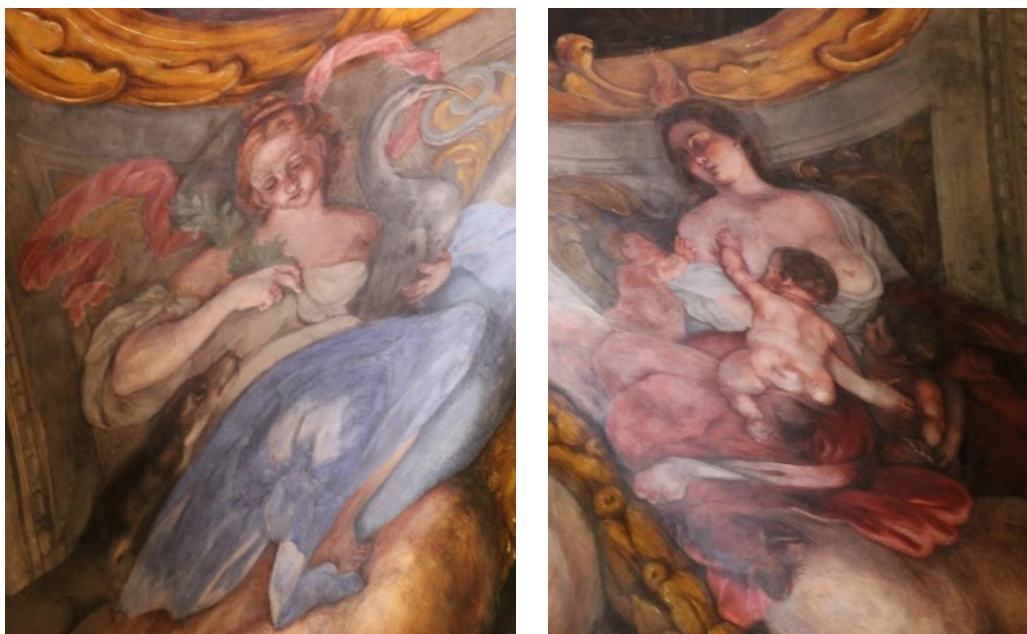


Fig. 14. D. VIDAL, ‘Alegoría de la Gracitud’ y la ‘Caridad’. Iglesia de San Nicolás.

La Gracitud o Agradecimiento es descrita de la siguiente forma: “En la mano derecha un ramo de habas y de altramuces. Tendrá la cigüeña en la otra mano [...] como

⁴⁷ C. RIPA, ‘La Sobriedad’, T. II, p. 319.

⁴⁸ A. PALOMINO, op. cit. p. 675.

⁴⁹ C. RIPA, 1611, op. cit. p. 312; ‘La Liberalidad’, T. II, p. 17.

también al perro⁵⁰”. Esta descripción pertenece a la Gratitude de C. Ripa: “Mujer que lleva en sus manos una cigüeña y una planta de habas o altramuces⁵¹”. Palomino sustituye la figura del elefante que describe Ripa por un perro, como símbolo de gratitud. El texto no presenta ilustración. La pintura es fiel al texto.

En cuanto a la Caridad, leemos lo siguiente: “La caridad, la cual estará vestida de encarnado o color de fuego, y sobre la cabeza una *flamma*, tendrá asimismo esta figura tres chicuelos⁵²”. El texto y el grabado de C. Ripa⁵³ se corresponden exactamente con la pintura de Vidal.

En el cuarto luneto podemos observar la Verdad y la Justicia (Fig. 15):



Fig. 15. D. VIDAL, ‘La Verdad’ y ‘La Justicia’, Iglesia de San Nicolás.

⁵⁰ A. PALOMINO, op. cit., p. 677.

⁵¹ C. RIPA, 1611, op. cit. p. 212; ‘La Gratitude’, T I, p. 468.

⁵² A. PALOMINO, op. cit., p. 676.

⁵³ C. RIPA, 1611, op. cit., p. 72. ‘La Caridad’, T. I, pp. 161-164.



Fig. 16. C. RIPA, 'La Verdad' y 'La Justicia' (Aulo Gellio), xilografía, Padua, 1611.

La Verdad: “Hermosa doncella desnuda, honestada con algún velo, y que en la mano diestra tendrá el Sol [...] y en la otra un libro abierto junto a un ramo de palma⁵⁴”. En este texto la alegoría viene ilustrada con una xilografía (Fig. 16). En este caso Palomino también hace referencia a Ripa mediante una cita, aunque sin citar folio⁵⁵. Vidal sigue la descripción y su pintura se corresponde plenamente, aunque aparece parcialmente cubierta por un vestido, siguiendo a su maestro, quien también había utilizado esta alegoría cubriéndola parcialmente, “honestada con algún velo”. Además, Palomino utilizó esta alegoría en las decoraciones del cuerpo de la Iglesia de San Juan del Mercado⁵⁶.

La Justicia: “Representada en una hermosa doncella, vestida de blanco, y con los ojos vendados. En la mano derecha tendrá los *fasces consulares*, y en la siniestra una *flamma* de fuego, y junto a sí tendrá un avestruz⁵⁷”. Palomino incorpora una Nota 9 en referencia a C. Ripa, sin paginar, que corresponde como en citas anteriores a la edición italiana de Padua⁵⁸.

Vidal en su pintura hace una síntesis de algunos aspectos del texto de Palomino extraído de Ripa con otras de las distintas acepciones. Según Aulo Gellio: “Bella mujer

⁵⁴ A. PALOMINO, op. cit, p. 678.

⁵⁵ C. RIPA, 1611, op. Cit, p. 529. 'La Verdad', T.II, p. 391. Curiosamente esta alegoría, que corresponde a una edición posterior: Siena, 1613, a diferencia de la edición de 1611, no muestra ilustración.

⁵⁶ A. PALOMINO, op. cit, p. 711.

⁵⁷ A. PALOMINO, op. cit, p. 678.

⁵⁸ C. RIPA, 1611, op. cit, p. 203. 'La Justicia': *fasces consulares* (un haz hecho de varas, junto con una segur que va ligada con ellos) T. II, p. 9.

de virginal aspecto, coronada y revestida de oro⁵⁹». A esta figura se le suman los atributos de la justicia: la antorcha y el cetro.

En el quinto luneto vemos el Celo y la Religión (Fig. 18). De ambas alegorías contamos con la descripción del programa iconográfico y de los dibujos⁶⁰ de Palomino (Fig. 17):



Fig. 17. A. PALOMINO. 'Bocetos alegóricos de la Religión y el Celo Santo'.

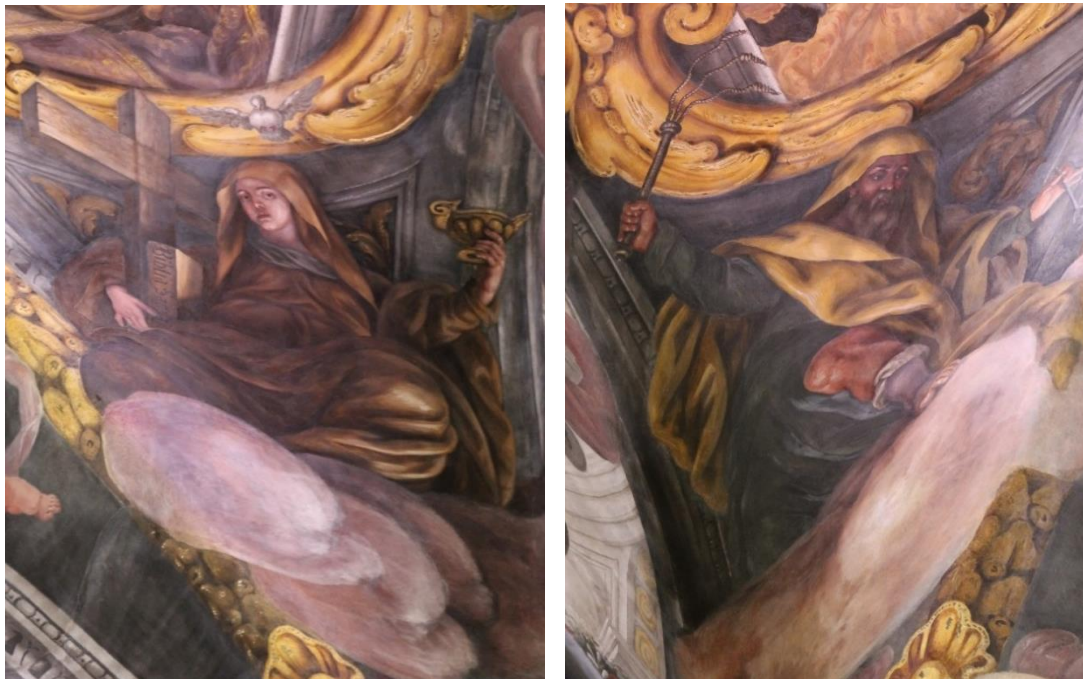


Fig. 18. D. VIDAL, 'Alegoría de la Religión' y del Celo Santo. Iglesia de San Nicolás.

⁵⁹ C. RIPA, 1611, op. cit, p. 202. Ed. Castellana, II, p. 8.

⁶⁰ A. PALOMINO, 'Dibujos creados para la decoración de la Iglesia de San Nicolás, Valencia. Alegoría de la Religión y el Celo místico'. Imagen procedente del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias. Valencia. González Martín, C2E/04320.



Fig. 19. C. RIPA, 'La Religión', xilografía, Padua, 1611; A. PALOMINO, 'La Religión', dibujo de la colección de dibujos del Rey Nuestro Señor Don Fernando VII, Q.D.G., 3 tomos, 1831. Palacio Real de Madrid. A la derecha: El Celo Santo.

La Religión es descrita de la siguiente forma: “En la mano derecha tendrá un libro y una cruz, y en la izquierda una naveta de fuego o incienso (nota Ripa. sil Fol.)⁶¹”. Según la nota de Ripa⁶², es absolutamente superponible. El pintor recrea exactamente el texto, la xilografía y el boceto de Palomino.

El Celo Santo es un “anciano en hábito de sacerdote (nota de Ripa, sin Fol.), en la mano derecha tendrá un azote, o látigo, y en la siniestra una luz⁶³”. La nota que introduce Palomino corresponde al *zelo*, cuya descripción y xilografía son absolutamente superponibles a Ripa⁶⁴. Vidal sigue escrupulosamente tanto texto como xilografía.

El sexto luneto muestra las alegorías de la Correspondencia vs. Favor y de la Devoción (Fig. 20):

⁶¹ A. PALOMINO, op. cit., p. 679.

⁶² C. RIPA, 1611, op. cit. pp. 455-458. 'La Religión', T.II, pp. 259-260.

⁶³ A. PALOMINO, op. cit., p. 679.

⁶⁴ C. RIPA, 1611, op. cit. pp. 551-552. 'El celo Santo', T. I, p. 185.



Fig. 20. D. VIDAL, 'Alegoría del favor y la devoción', Iglesia de San Nicolás.

Según la descripción de Palomino: La Correspondencia es una “hermosa doncella coronada de flores y con unas bolas de truco en la mano derecha, y el taco junto a sí; y en la otra mano la traza de una fachada de arquitectura [...] tarjeta con el texto *Respice ad arationem servi tui*”⁶⁵.

La pintura de D. Vidal no se ajusta a esta descripción, sino que corresponde a la descripción que hace Ripa de la figura del Favor: “Joven armado que tiene un gran escudo, donde se verá pintado el mar, con un delfín llevando sobre el lomo un jovencito que va tocando la lira. Sujetará además un cetro con la diestra, poniéndolo hacia abajo, en dirección al suelo”⁶⁶. Llorens cita esta imagen como la Prudencia⁶⁷, seguramente en base a Ripa⁶⁸, ya que Augusto utilizaba el ‘áncora con el delfín’ para simbolizarla, aunque creemos que se asemeja mejor al Favor.

La Devoción es representada por una “modesta doncella arrodillada, mirando hacia el cielo, bajo el texto: *ut depreceris pro nobis* (nota de Ripa sin Fol.); que en la mano derecha tenga una lucerna [...]”⁶⁹. De nuevo cita a Ripa, aunque sin indicar el folio,

⁶⁵ A. PALOMINO, op. cit., pp. 679-680.

⁶⁶ C. RIPA, op. cit., Padua, 1611, p. 159. 'El Favor', T. I, p. 400.

⁶⁷ J.V. LLORENS, op. cit., p. 43.

⁶⁸ C. RIPA, 'La Prudencia', T. II, p. 236.

⁶⁹ A. PALOMINO, op. cit., p. 679.

que corresponde a la *Devotione*⁷⁰. No contiene xilografía. La pintura se adecúa al texto completamente.

Siguiendo el orden descrito en el programa de Palomino, las alegorías en el lado de la Epístola en San Pedro Mártir son las siguientes:

En el primer luneto, la Pureza o Sinceridad y la Doctrina (Fig. 21):

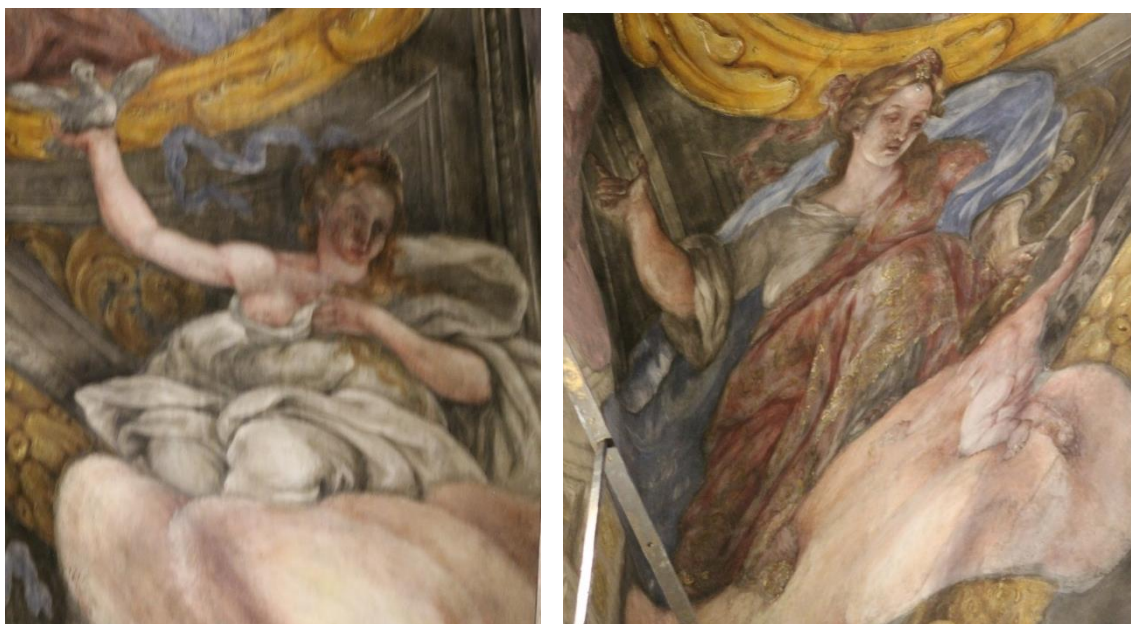


Fig. 21. D. VIDAL, 'La Pureza vs. Sinceridad', Iglesia de San Nicolás.



Fig. 22. C. RIPA, 'La Pureza o Sinceridad' y 'La Doctrina', 1611; J.B. BOUDARD, T I, p. 166 [1750].

Palomino de la Pureza o Sinceridad dice: “En la mano derecha tiene una paloma blanca; y en la siniestra, levantada, un corazón (Ripa. sin Fol.)⁷¹”. Nueva referencia a Ripa que corresponde a *Purità*⁷². No contiene xilografía. Comparamos con la Sinceridad

⁷⁰ C. RIPA, 1611, op. cit., p. 118-119. 'La Devoción', T I, p. 277.

⁷¹ A. PALOMINO, op. cit. p. 680.

⁷² C. RIPA, 1611, op. cit., p. 447. 'La Pureza', T II, p. 241.

de Ripa: “Bellísima jovencita de cabellos tan rubios como el oro, ha de ir vestida con un cándido y sutilísimo velo, descubriéndose el pecho con la diestra [...] en la diestra una paloma blanca y en la siniestra un corazón humano⁷³”. Si esta descripción es la suma de las dos entradas anteriores junto a la xilografía (Fig. 20), el concepto final correspondería a esta última.

En relación con La Doctrina: “una matrona, gravemente vestida, de color morado (Ripa, sin Fol.), que estará sentada con los brazos abiertos; y en la mano derecha un cetro, en cuyo remate está el Sol; tendrá en el regazo un libro abierto y sobre la cabeza una nubecilla⁷⁴”. La cita de Ripa sin paginar corresponde a dicha alegoría⁷⁵. La xilografía se ajusta a esta descripción. Sin embargo, Vidal optó por otra de las descripciones de Ripa referidas a la Doctrina: “Mujer vestida del color del oro, que sostiene una ardiente llama, algo baja en la siniestra. Se verá cómo con ella está encendiendo una candela un muchachito desnudo, mientras la mujer señala al niño el camino derecho, que se ha de ver en medio de gran oscuridad⁷⁶”.

Esta opción nos indica que Vidal consulta la fuente y elige siguiendo su propio criterio, a no ser que en los dibujos de Palomino estuviera plasmada esta opción, como pasa con la alegoría de la Misericordia, donde existe diferencia entre el texto del programa y el diseño que aporta. La edición francesa de ‘Iconología’ de Boudard Parma de 1759 es la que muestra un grabado que ilustra la alegoría (Fig. 22). Aunque Vidal no la pudiese ver porque aún no estaba publicada, el grabador supo traducir en imágenes lo mismo que expresó Vidal.

En el segundo luneto, encontramos la Castidad y la Vigilancia (Fig. 23):

La Castidad es “una hermosa y modesta doncella, mirando al cielo (nota de Ripa sin citar Fol.), en la mano derecha tendrá un azote o disciplina en acto de azotarse; en la siniestra un cilicio [...] a los pies un *cupidillo* vendado los ojos”. En otra de las descripciones está escrito que “también se puede añadir un armiño⁷⁷”; texto según Ripa,

⁷³ C. RIPA, ‘La Sinceridad’, T II, p. 318.

⁷⁴ A. PALOMINO, op. cit. p. 680.

⁷⁵ C. RIPA, 1611, op. cit. p. 128.

⁷⁶ C. RIPA, 1611, op. cit. p. 128. ‘La doctrina’, T I, p. 291.

⁷⁷ A. PALOMINO, op. cit. p. 681.

sin citar folio, que corresponde a la *Castità*, ilustrada con xilografía⁷⁸. La pintura de Vidal es fiel al texto, compuesto por los atributos de dos descripciones. Respecto a la xilografía, ésta ilustra la primera de las acepciones.



Fig. 23. D. VIDAL, 'Alegorías de la Castidad y la Vigilancia', Iglesia de San Nicolás.



Fig. 24. C. RIPA, 'La Castidad' y 'La Vigilancia', xilografías.

La Vigilancia es representada como una “matrona con un libro en la mano derecha, y en la siniestra una lucerna y una vara, y junto a sí tendrá una grulla (Ripa, cita sin Fol.)⁷⁹”. Esta cita de Ripa sin paginar corresponde a la *Vigilanza*⁸⁰. Vidal utiliza escrupulosamente tanto la descripción como la ilustración.

⁷⁸ C. RIPA, 1611, op. cit. p. 74. 'La Castidad', T I, pp. 181-2. Llama la atención que en esta edición [1613] no haya ilustración.

⁷⁹ A. PALOMINO, op. cit. p. 681.

⁸⁰ C. RIPA, 1611, op. cit. p. 531-533; 'La Vigilancia', T II, p. 419.

En el tercer luneto se pueden ver la Clemencia y la Gracia (Fig. 25):



Fig. 25. D. VIDAL, 'La Clemencia' y 'La Gracia', Iglesia de San Nicolás.

La Clemencia sostiene “un ramo de olivo en la mano derecha; y con el brazo izquierdo (está) recostada sobre un tronco del mismo árbol del que penden las *fascas consulares* (Ripa, sin Fol.)⁸¹”. La nota de Ripa corresponde a la *Clemenza*⁸², descrita igual. No contiene xilografía. Vidal adecúa fielmente la pintura a la descripción.

En cuanto a la Gracia, aparece representada como una “hermosa doncella, de aspecto grato (nota Ripa, sin Fol.); en la mano derecha tendrá una rama de olivo, y en la siniestra un vaso⁸³”. La nota de Ripa pertenece a la *Gratia*, que se ha limita al inicio de la presentación⁸⁴. No hay xilografía. Vidal tiene como referencia a Ripa para elaborar su pintura, porque la descripción de Palomino es insuficiente; añadiendo otros atributos de la descripción: “se verá además cómo con las manos va arrojando plácidamente a su alrededor algunas rosas de varios colores, [...] yendo ornada con un collarín de perlas que en el cuello ciñe”⁸⁵. El collar de perlas es el atributo que Vidal ha subrayado.

⁸¹ A. PALOMINO, op. cit, p. 681.

⁸² C. RIPA, 1611, op. cit. p. 79; 'La clemencia', T I, p. 191.

⁸³ A. PALOMINO, op. cit. p. 681.

⁸⁴ C. RIPA, 1611, op. cit., p. 210: *Giovanetta ridente, avrà al collo un vezzo di perle.*, 'La Gracia', T I, p. 465.

⁸⁵ C. RIPA, 'La gracia', T I, p. 465.

El cuarto luneto versa sobre la Industria y la Protección (Fig. 26):



Fig. 26. D. VIDAL, 'La Industria' y 'La Protección', Iglesia de San Nicolás.

La Industria o Ardid es una “hermosa ninfa que en la mano derecha tenga un cetro, que por remate tiene una mano abierta, y en medio de ella un ojo (Ripa, sin Fol.); y en el nacimiento de la mano dos alas, a manera del caduceo de mercurio⁸⁶”. La nota referente a Ripa pertenece a la Industria⁸⁷, donde el texto no es más que la traducción. No se acompaña de xilografía. La pintura de Vidal sigue la descripción recogido por Palomino y en Ripa transformado la figura de la ninfa por un joven.

Palomino describe ‘La Protección como una “matrona armada y con una lanza en la mano derecha, una rama de encina con su fruto; a la izquierda sobre un ara los sacrificios gentílicos, con este texto: *Expandit nubem in Protectionem eorum*. Psalm. 104. (extendió una nube para su protección)⁸⁸’. En la pintura de Vidal vemos representada una joven con lo que podría ser un cingulo, un cedazo o un escudo, y a su lado izquierdo aparece representado un unicornio. El pintor en la parte inferior, en un ovalo, ha incorporado la leyenda con el texto citado por Palomino. La interpretación de esta alegoría, del posible cingulo y con el animal mitológico del unicornio son atributos de la

⁸⁶ A. PALOMINO, op. cit. p. 682.

⁸⁷ C. RIPA, 1611, op. cit., p. 246. ‘La Industria’, T. I, p. 519.

⁸⁸ A. PALOMINO, op. cit. p. 682.

Virginidad en Ripa ⁸⁹; sin embargo, no estamos seguros de que la lectura sea la correcta dada la dificultad a la hora de visualizar la imagen.

El quinto luneto está compuesto por las alegorías de la Fe y la Constancia. De ambas contamos con descripción y dibujos⁹⁰ de Palomino (Fig. 27):



Fig. 27. A. PALOMINO, dibujos. 'Alegorías de la Fe y la Constancia'.



Fig. 28. D. VIDAL, 'La Fe Cristiana' y 'La Constancia', Iglesia de San Nicolás.

⁸⁹ C. RIPA, *La Virginita*, Padua, 1611, p. 534-5. Edición española, 'Virginidad', T II, pp. 422-423.

⁹⁰ A. PALOMINO, 'Dibujos creados para la decoración de la Iglesia de San Nicolás', Valencia. 'Alegoría de la Fe y de la Constancia', imagen del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias de Valencia. González Martín, C2E/04320.



Fig. 29. C. RIPA, 'La Constancia', xilografía.

La descripción de Palomino: 'la Fe' es una "hermosa doncella, vendados los ojos, vestida de blanco, y plantada sobre una piedra cuadrada (Ripa, sin Fol.) [...] En la mano derecha tendrá un cáliz con la Hostia; y en la siniestra la Cruz⁹¹". La referencia a Ripa corresponde a la *Fede christiana*⁹². Esta entrada no se acompaña de xilografía, sino que está representada la Fe Católica. Vidal sigue minuciosamente el texto y el dibujo de Palomino (Fig. 27).

'La Constancia' se describe como una "matrona que con el brazo derecho tenga abrazada una columna; y con la siniestra un puñal, abrasándose voluntariamente en el fuego de un brasero encendido (Ripa, sin Fol.)⁹³". La referencia a Ripa corresponde a una de las descripciones de la *Constanza*⁹⁴. La xilografía que acompaña al texto pertenece a la edición italiana que ilustra la descripción y concuerda también con el dibujo, mientras la edición castellana [1613] está ilustrada con una imagen diferente. Junto con el dibujo de A. Palomino de la Constancia (Fig. 27), todas las referencias nos conducen a la edición de Padua de 1611. La pintura de Vidal sigue puntualmente los textos y las imágenes.

El sexto luneto lo componen la Bienaventuranza y la Inmortalidad (Fig. 30):

⁹¹ A. PALOMINO, op. cit. p. 682.

⁹² C. RIPA, 'La Fe Cristiana'. 1611, p. 161. Edición española: 'La fe cristiana', T. I, pp. 401-406.

⁹³ A. PALOMINO, op. cit. p. 682.

⁹⁴ C. RIPA, 1611, op. cit. p. 99. 'La constancia', T I, pp. 227-228.



Fig. 30. D. VIDAL, 'Cuarta Bienaventuranza: Sed de Justicia y la Inmortalidad', Iglesia de San Nicolás.

Según Palomino, la Bienaventuranza sobrenatural es una “hermosísima doncella, vestida de blanco, coronada con una corona de oro y piedras preciosas, cercada de resplandor [...] mirando al cielo, donde habrá un círculo luminoso, y en él escrito el nombre de Dios en letras hebreas [...] en el regazo tendrá un corderillo blanco; y se le aplicará este texto: *Beati immaculati in via*⁹⁵”. La presencia del cordero en Ripa corresponde a la segunda bienaventuranza de la Mansedumbre⁹⁶.

Sin embargo, en este caso Vidal ha realizado una representación de otra de las Bienaventuranzas, no sabemos si ha seguido su propio criterio o ha seguido el dibujo (que no conocemos) realizado por Palomino. Se trata de la Cuarta Bienaventuranza: ‘El Hambre y la Sed de Justicia’: “Doncella que sostiene un par de balanzas que pesan lo mismo una que otra. Se verá además un diablo, que aparece como queriendo atraparla; mas ella lo alejará de sí con una espada que lleva en la mano⁹⁷”. (Fig. 30). No va acompañada de ilustración. El pintor sigue exactamente este texto de Ripa: la muchacha con la balanza en la mano izquierda y la espada en la derecha con la cual aleja al diablo.;

⁹⁵ A. PALOMINO, op. cit., p. 683.

⁹⁶ C. RIPA, *Beatitudine Seconda. È la Mansuetudine*, 1611, p. 37. Ed. castellanom ‘Bienaventuranza de la mansedumbre’, T I, p. 150.

⁹⁷ C. RIPA, *Beatitudine quarta, E la fame, & la sete della Giutitia. Si farà donzella che tenga un paio di bilancie et, ugualmente pesando, vi sia un diavolo in atto di volerle prendere et essa con una spada che tiene nell'altra mano lo scaccia*, 1611, p. 38; Edición en castellano: ‘Bienaventuranza de la sed de Justicia’, T I, p. 151.

Llorens⁹⁸ se refiere a esta alegoría como la Justicia Divina; sin embargo, no se ajusta a la pintura, pues la diferencia consiste en que en ella no aparece la figura del diablo, que por otra parte sería una redundancia, puesto que ya ha representado en otra de las enjutas la Justicia (Fig.15) y sobre todo creemos que Vidal es fiel a la fuente literaria descrita por Ripa.

‘La Inmortalidad’ aparece a modo de “una hermosa doncella con alas (Ripa, sin Fol.) [...] En la mano tendrá un círculo de oro, y en la siniestra el ave Fénix [...]”⁹⁹. La referencia a Ripa corresponde a la *Immortalità*¹⁰⁰. No hay xilografía. El pintor muestra absoluta fidelidad al texto.

Por último, de las 24 alegorías pintadas por Vidal contamos con el programa iconográfico y con la descripción de Palomino. Además del texto, en la actualidad sólo conocemos seis de los dibujos realizados por él, lo que representa una cuarta parte de ellos. Esto es importante, en cuanto que el propio Palomino muestra discrepancias entre lo que escribe y lo que dibuja, al menos en dos de ellas (la Conmiseración y la Limosna), con lo cual es posible que, al referirnos a la ejecución de Vidal, además de las discrepancias que encontramos entre lo proyectado y la ejecutado por el discípulo. Hemos encontrado nueve diferencias sobre las veinticuatro descripciones, lo que representa el 37.5% de los casos. Ahora bien, podemos decir que son discrepancias totales en sólo tres casos, en los que se sustituye una alegoría por otra: la Correspondencia, el Recato y la Protección. En otras tres hace uso de otra de las posibles representaciones que ofrece Ripa: la Conmiseración, la Doctrina y la Bienaventuranza. Y en otras tres hace uso de Ripa para completar el texto o para sumar otras descripciones: la Protección, la Gracia y la Justicia. En el resto, no hay discordancias y hace un uso literal de la fuente sobre todo en su vertiente literaria.

En cuanto a la ejecución llevada a cabo por Vidal, algunas figuras, sobre todo en la realización de las manos, son imprecisas y a veces están poco definidas, un poco

⁹⁸ J.V. LLORENS, op. cit.,1984, p. 43.

⁹⁹ A. PALOMINO, op. cit, p. 683.

¹⁰⁰ C. RIPA, ‘la Inmortalidad’ 1611, op. cit., p. 242. Ed. castellana, T I, p. 528.

borrosas y es difícil de precisar el atributo que portan. Ahora bien, estas pinturas han sufrido al menos dos restauraciones: una el siglo pasado y otra muy reciente¹⁰¹.

Después de desarrollar todo este discurso alegórico en honor de ambos santos patronos, Palomino cierra su narración con las pinturas murales a los pies de la Iglesia que representa: “Sobre la puerta principal, está pintada la Iglesia Triunfante, representada en una hermosa matrona, vestida de pontifical con su tiara. Tiene en la mano derecha el sagrado estandarte de la Cruz; y con la izquierda sostiene un templo¹⁰²”. Esta descripción extraída de Ripa corresponde a la Religión¹⁰³ y que Palomino la trasforma poniendo sobre su cabeza la tiara papal como símbolo de la Iglesia triunfante



Fig. 31. D. VIDAL, 'La Iglesia triunfante'. Figura central: la Religión, que vence a las Herejías (izqda.) y a las sectas Mahometanas (dcha.). Iglesia de San Nicolás.

Palomino también había realizado esta misma alegoría para los dominicos salmantinos, para decorar el testero de su Iglesia de San Esteban en Salamanca (1705) (Fig. 32).

¹⁰¹ D. GARCÍA HINAREJOS, 'Iglesia de San Nicolás y San Pedro Mártir', Valencia, monumentos de la comunidad valenciana, T. X. Valencia arquitectura religiosa, 1995, pp. 100-105. Primera restauración llevada a cabo por José Renau Montero, 1920; la segunda, los últimos cuatro años (2012- 2016) por el Instituto de Restauración de la Universidad Politécnica de Valencia bajo la dirección de Pilar Roig Picazo.

¹⁰² A. PALOMINO, op. cit, p. 684.

¹⁰³ C. RIPA, 'la Religión', 1611, op. cit., p. 455. Ed. castellana, T. II, p. 259.

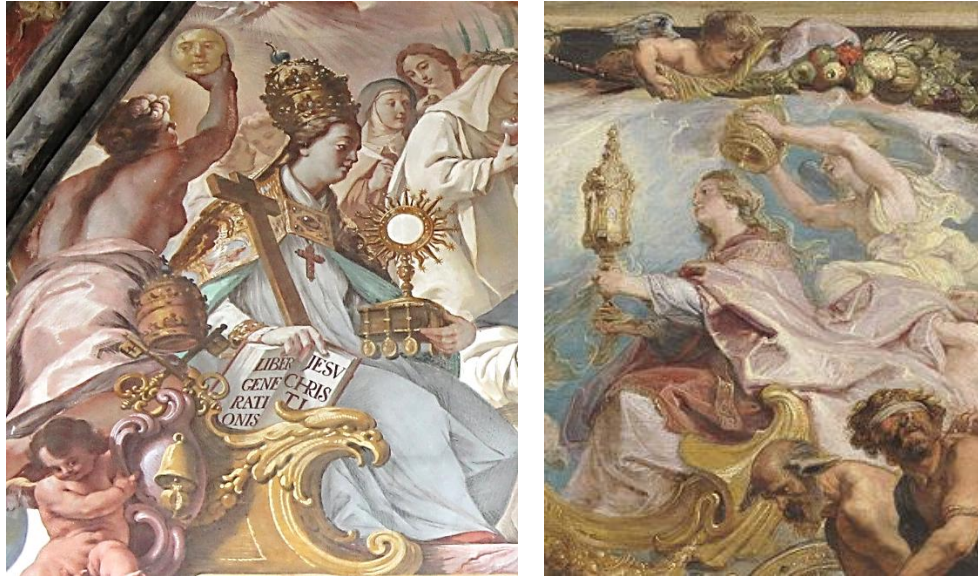


Fig. 32. A. PALOMINO, 'El triunfo de la Iglesia Triunfante y militante', 1705, fresco, Iglesia de San Esteban, Salamanca. A la derecha. P. P. RUBENS, 'El Triunfo e la Iglesia, 1625, óleo sobre tabla, Museos Nacional del Prado.

Palomino a su vez había tomado como referente la obra de Rubens, y el da un paso más transformándola, a partir de la alegoría de la Religión de Ripa: “Mujer que aparece vestida con una casulla, una estola y una capa pluvial, [...] con la izquierda sostendrá graciosamente un bellissimo Templo”¹⁰⁴. Además, coloca la tiara sobre la cabeza de la Religión transformándola en la alegoría de la Iglesia.

Esta recreación de Palomino, que utiliza Vidal, está basada en el programa de Palomino¹⁰⁵, tendrá un gran seguidor en el pintor valenciano, director de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, José Vergara que veremos posteriormente.

Completan la escena: “A los pies tiene por trofeos las sectas de los herejes y mahometanos. [A los herejes] representa una horrible figura de mujer anciana, seca y engranada de áspides, guardando unos libros intitulados: ‘Arrianos, Maniqueos y [Mahometanos]’; simboliza otra vieja, no menos seca, con un turbante y media luna sobre la cabeza [...] defienden sus infernales dogmas”¹⁰⁶.

La descripción de la Herejía corresponde exactamente tanto al texto como a la xilografía que incluye Ripa en su libro¹⁰⁷ (Fig. 33). La representación de los mahometanos posiblemente sea de creación propia, si tenemos en cuenta que los musulmanes eran perseguidos desde la batalla de Lepanto.

¹⁰⁴ C. RIPA, 'La Religión, T II, p. 259.

¹⁰⁵ A. PALOMINO, op. Cit, 1947, p. 684.

¹⁰⁶ A. PALOMINO, op. cit., p. 684.

¹⁰⁷ C. RIPA, 'la Herejía', 1611, op. cit., p. 233. Ed. castellano, T I, pp 474-475.



Fig. 33. C. RIPA, 'La Herejía'.

A través de esta escena, Palomino ha querido transmitir la idea de que la Iglesia tiene la misión de luchar contra las que se consideran 'falsas religiones', y este mensaje lo sitúa en el dintel de entrada, una frontera simbólica para los fieles.

También Palomino en Salamanca, había situado debajo de la Iglesia de San Esteban, otras figuras alegóricas de los vicios y los siete pecados capitales.

Finalmente, en agradecimiento a quienes le han ayudado, el pintor rinde homenaje en el testero: a la izquierda, el canónigo Vicente Victoria¹⁰⁸; y a la derecha, Dionisio Vidal, retrata a su maestro Palomino (Fig. 34):



Fig. 34. D. VIDAL, 'Retratos de D. Vidal mostrando sus bocetos a Palomino', Iglesia de San Nicolás.

En esta pintura el joven Vidal, está indicando posiblemente los dibujos que Palomino había realizado para él. En un segundo plano sitúa al evangelista San Lucas y su símbolo, el toro. Esto podría también ser implícitamente un homenaje al patrón de los

¹⁰⁸ J. V. LLORENS, 'Fr. Juan Tomás de Rocabertí y Vicente Victoria, mentores de los programas pintados por Antonio PALOMINO en Valencia', *Archivo de Arte valenciano: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos*, nº 70, 1989, pp 51-60: 52.

pintores, San Lucas, según la tradición. Éste es un tópico que se repite frecuentemente a lo largo del siglo, como veremos en algunos ejemplos posteriores.

A partir de esta obra, según cita Orellana¹⁰⁹, Vidal realizó numerosos encargos en la ciudad de Valencia, que desgraciadamente no se conservan en la actualidad. En los últimos años de su vida, pintó en Tortosa la bóveda de la Iglesia de la Virgen de la Cinta, donde en una nota desvela que Vidal también había escrito el programa iconográfico para dichas pinturas. Eduardo Solé lo dio a conocer en su manuscrito titulado: ‘Ideas para pintar en la primera bóveda de la entrada de la capilla de Ntra. Sra. de la Sagrada Cinta de Tortosa, según la mente y habilidad del Sr. Dionisio Vidal, pintor¹¹⁰’.

D. I. 1. 2. Un discípulo de Vidal y otras pinturas alegóricas en la ciudad de Valencia.

Josep Parreu discípulo de Dionis Vidal:

Alegorías de la Iglesia de San Sebastián (Valencia).

Según Orellana, Josep Parreu (1694-1766) fue discípulo de Dionisio Vidal y debía tener una relación muy estrecha con su maestro porque fue el depositario de los dibujos que Palomino había realizado para Vidal para la decoración de la Iglesia de San Nicolás que hemos expuesto anteriormente.

El biógrafo cita como su primera obra las pinturas que realizó en la Iglesia de San Sebastián de Valencia “En la misma Iglesia de San Sebastián pintó dicho Parreu a fresco el cielo del presbiterio y las pechinas, de la media naranja¹¹¹”. Esta Iglesia fue erigida entre los años 1726 y 1739, por lo que estas pinturas tienen que haberse realizado en la década de los años 1730. Las pechinas muestran cuatro alegorías que hacen referencia a las Virtudes Cardinales, siguiendo a Ripa (Fig. 35).

¹⁰⁹ M. A. ORELLANA, ‘Biografía’, op. cit, 1967, pp.349-352.

¹¹⁰ E. SOLÉ, ‘Las pinturas de la Real Capilla’, la Zuda, 142, Tortosa, 1925, pp. 137-140. En la actualidad, la profesora Sílvia CANALDA está en vías de publicación un estudio en profundidad sobre estas pinturas.

¹¹¹ M. A. ORELLANA, ‘Biografía’, op. cit, 1967, pp. 384-385: 384.



Fig. 35. J. PARREU , ‘La Justicia y la Prudencia’, Pechinas de la cúpula de la Iglesia de San Sebastián, Valencia.



Fig. 36. J. PARREU. ‘La Templanza y la Fortaleza’, Pechinas de la cúpula de la Iglesia de San Sebastián, Valencia.

Según Ripa (Aulo Gellio), ‘la Justicia’ es una “bella mujer de virginal aspecto, coronada y vestida de oro [...] adornándose además con un collar que desde el cuello le cuelga, apareciendo grabado sobre él el dibujo de un ojo”. Además añade símbolos descritos en otros apartados: “Sostendrá con la diestra una espada desnuda, sujetando con la siniestra una balanza”. También incorpora un atributo citado en otra de las variantes que utiliza Ripa, “un haz hecho de varas, junto con una segur que va liada a ellos; mientras, con la izquierda sostendrá una llama de fuego”¹¹². El pintor se muestra creativo

¹¹² C. RIPA, ‘La Justicia’, T I, pp. 8-11.

al componer su pintura en base a la suma de los distintos atributos que Ripa utiliza para representar la Justicia. Incluso ha incluido la identificación de la alegoría con un pequeño óvalo con la inicial en letra mayúscula, para facilitar su comprensión, La ‘I’ de *Justicia*. También Palomino y Vidal utilizaron esta alegoría que pudieron servirle de referencia visual (Fig. 35).

‘La Prudencia’ es descrita como una “mujer que tiene dos rostros a semejanza de Jano. Ha de estar mirándose en un espejo, viéndose una serpiente que en su brazo se envuelve¹¹³”. También incorpora el óvalo con la inicial P. (Fig. 35).

‘La Templanza’ es una “mujer que aparece revestida de púrpura [...] llevando en la siniestra un freno. Otros imaginan la Templanza llevando entre sus manos dos vasos, de forma que, vertiendo una parte del contenido de uno, rellenaban el otro¹¹⁴”. El pintor hace uso de la segunda versión literaria de Ripa. En la parte inferior óvalo con la inicial T. (Fig. 36).

‘La Fortaleza’ es representada por una “mujer armada y revestida con un traje de color leopardo [...] sosteniendo un asta con la mano junto con una rama de roble. Llevará en el brazo izquierdo un escudo [...]”¹¹⁵. Igualmente la fuente sigue siendo Ripa. Óvalo con la inicial F. (Fig.36).

No mostramos las xilografías que ilustran las virtudes cardinales por reiterativas.

Otras pinturas alegóricas en las Iglesias de la ciudad de Valencia:

Las alegorías de la Iglesia de San Miguel y San Sebastián en Valencia.

Según la información que nos proporciona la Iglesia de San Miguel y San Sebastián¹¹⁶, en la década de los cuarenta el templo sufrió una ampliación. Se añadió la capilla de San Francisco de Paula, en la cual existen unas pinturas murales atribuidas a

¹¹³ C. RIPA, ‘La Prudencia’, T II, pp. 233-234.

¹¹⁴ C. RIPA, ‘La templanza’, T II, p. 353.

¹¹⁵ C. RIPA, ‘La fortaleza’, T I, p. 437.

¹¹⁶ <http://www.jdiezarnal.com/valenciaiglesiadesansebastian.html>. No hemos podido contrastar esta información, pues los biógrafos valencianos Orellana y Alcaliz no hacen mención a este artista, y sí a Francisco Llácer Valdermont (1781-1857). Fresquista, bajo la dirección de Camarón y López, p. 1888. Según estos datos sería posterior.

José Llácer, datadas en 1744. Las pechinas de forma trapezoidal están decoradas con alegorías que tienen como fuente a Ripa (Fig. 37).



Fig. 37.J. LLÁCER. 'Alegorías de la Pureza, Magnanimidad, Abstinencia' y 'Humildad', cada una de ellas con sus nombres en las filacterias inferiores. Iglesia de San Sebastián, Capilla de San Francisco de Paula, Valencia.

‘La Pureza’ “se pintará una jovencita vestida de blanco, sujetando una paloma con la mano¹¹⁷”. A esta idea le suma la ilustración procedente de Baudard con el sol sobre el pecho: “ e con un sole risplendente sul petto; il quale dinota, che ogni mínima azione di questa virtù non temi di comparir alla luce ¹¹⁸”. Esta misma alegoría fue utilizada por Fray Manuel Bayeu en la Cartuja de las Fuentes usando también la ilustración de Baudard.

‘La Magnanimidad’ aparece representada como una “mujer hermosa [...] que va vestida de oro, llevando la corona imperial en la cabeza. Ha de pintarse sentada encima de un león, sujetando un cetro con la diestra y una cornucopia con la siniestra, cayendo de esta última además unas monedas de oro¹¹⁹”. La pintura es la materialización fiel de la descripción de Ripa y la ilustración de la edición de Baudard¹²⁰ (Fig. 38).

‘La Abstinencia’ se representa mediante una “mujer que se tapa la boca con la diestra, mientras con la otra señala ciertas delicadas viandas, con un letrero que ha de decir: *Non utor ne abutar* (no uso para no abusar)¹²¹”. La pintura es fiel al texto, así como a la ilustración de Baudard¹²² (Fig.38).

‘La Humildad’ es una “mujer vestida de color pardo que, cruzando los brazos, los pone sobre el pecho, sosteniendo una pelota con una de sus manos. Ha de tener la cabeza inclinada, viéndose bajo su pie derecho una corona de oro¹²³”. El pintor toma con fuente este texto de Ripa y la xilografía que lo ilustra (Fig. 38).

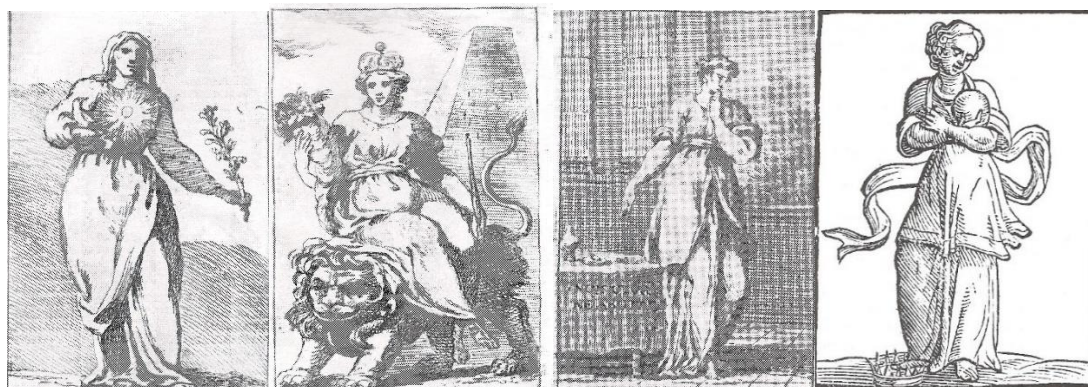


Fig. 38. J. B. BAUDARD, ‘La Puritá, la Magnanimidad y la Abstinencia; C. RIPA, ‘La Humildad’, xilografía.

¹¹⁷ C. RIPA, ‘La Pureza’, T II, p. 241.

¹¹⁸ J.B. BAUDARD, ‘La purita’, 1759, T III, p. 86,

¹¹⁹ C. RIPA, ‘La Magnanimidad’, T II, p. 35.

¹²⁰ J. B. BAUDARD, Magnanimidad, 1759, T II, p. 168.

¹²¹ C. RIPA, ‘La Abstinencia’, T I, p. 51.

¹²² J. B. BAUDARD, 1759, ‘Abstinence’ T I p. 3..

¹²³ C. RIPA, ‘La Humildad’, T I, p. 500.

Las pinturas alegóricas hacen referencia a las Virtudes Morales que caracterizan a San Francisco de Padua a cuya advocación está dedicada la capilla.

Estas representaciones iconográficas nos confirman que Llácer no solo conocía la obra de Ripa, sino también la edición bilingüe de Baudard en las cuales se apoya sobre todo en las ilustraciones de forma bastante literal.

La Capilla de la comunión de la Iglesia de San Nicolás, de Joaquín Pérez.

La información que la Iglesia de S. Nicolás proporciona de las pinturas de la Capilla de la comunión se limita a atribuir las a Joaquín Pérez (? - 1779), a quien sitúa como discípulo de Hipólito Rovira. De este pintor tenemos pocos datos, se le conoce como iniciador de la ‘Escuela alcoyana de pintores’¹²⁴. Cuando hemos consultado las Actas de las convocatorias a los Premios de la Academia de San Carlos para ver los alumnos premiados, vimos que participó en la primera convocatoria al concurso general de primera clase con una obra de temática religiosa que hemos citado en el segundo capítulo, en el apartado de alumnos de San Carlos. En ese mismo año, 1773, fue nombrado Académico de Mérito. Según el inventario de la RABASC, con un “gran óvalo con el escudo de Armas Reales, Ciudad y Academia, que existe en atrio o patio de la casa de la Academia, por cuya causa se le concedieron honores de teniente en la clase de pintura”. Ceán Bermúdez dice que a su muerte se le rindieron honores de teniente director de pintura¹²⁵.

En cuanto a las pinturas de la Capilla de la comunión que se le atribuyen, no conocemos la fecha de ejecución o si era ya teniente director de pintura de San Carlos, pero en cualquier caso la iconografía de las pechinas con las cuatro Virtudes Cardinales nos remite inequívocamente a Ripa (Fig. 39):

¹²⁴ A. ESPÍ VALDÉS, ‘La escuela Alcoyana’. 1769-1969. Revista de la Facultad de Geografía e Historia, nº 23, 1973, pp. 191-220: 192.

¹²⁵ A. CEÁN BERMÚDEZ, ‘Diccionarios’, T IV, pp. 73-74. Refiere a que en los últimos años cambió de estilo y que “no hacía obra alguna que mereciera atención”.



Fig. 39. J. PÉREZ, 'Alegorías de las Virtudes Cardinales', Pechinas de la Capilla de la comunión, Iglesia de S. Nicolás de Bari, Valencia.

Las pinturas siguen el modelo de 'Iconología', tantas veces repetido, con sus filacterias indicando el nombre de la alegoría. Llama la atención la alegoría de la Justicia, que muestra el atributo del avestruz que hemos comentado en autores romanos, como Guilio Romano, Giorgio Vasari o C. Giaquinto; y que copiaron los alumnos pensionados en Roma como Domingo Álvarez y Gabriel Durán.

D. I. 1. 3. La persistencia de la huella de A. Palomino y C. Ripa en la Academia de San Carlos.

Cuando Palomino llegó a Valencia, entró en contacto con los pintores valencianos, con quienes estableció vínculos de amistad, como con Conchillos, del que realizó su biografía¹²⁶ y de quien destaca que tenía una escuela de pintura privada o academia, y comenta la existencia de encuentros entre las academias de valencianos y castellanos. Posteriormente, se fundó la Academia de Pintura, Escultura y Arquitectura de Santa Bárbara en 1753. En mitad del siglo XVIII surge un nuevo impulso para la creación de una academia, llevada a cabo por los hermanos Vergara. Según consta en ‘La Breve Noticia¹²⁷’, de 1757, la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (RABASC), tuvo su origen en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Bárbara, cofundada por el pintor José Vergara Ximeno¹²⁸ (1726-1799), su hermano Ignacio Vergara (1715-1776), escultor, y un grupo de artistas y de caballeros regidores el 7 de febrero de 1753. Se denominó ‘Academia de Pintura, Escultura y Arquitectura de Santa Bárbara’, en homenaje a la reina Bárbara de Braganza, mujer de Fernando VI. La vida de dicha academia fue muy corta, fundamentalmente por razones económicas. En este proyecto están las bases sobre la organización de la que devendrá posteriormente la Real Academia de Bellas Artes, primero bajo una Junta Preparatoria, que daría lugar a la primera Academia de Bellas Artes de San Carlos¹²⁹.

La huella de Palomino en Valencia ha sido puesta en relieve por investigadores de la ciudad¹³⁰. Nuestro interés reside en destacar que gran parte de la deuda reside en la introducción y difusión de los modelos iconográficos que él utilizó, y que se canalizaron en gran medida a través la Academia de San Carlos, en la figura de su director, José Vergara y su teniente director de pintura, Luis Planes, quienes acapararon la gran mayoría

¹²⁶ A. PALOMINO, ‘Vidas’, Juan Conchillos [1724], Edición Aguilar, Madrid, 1947, pp. 1132-1134.

¹²⁷ M. GÓMEZ, ‘Breve Noticia de los Principios y Progresos de la Academia de Pintura, Escultura y Arquitectura, erigida en la ciudad de Valencia, bajo el título de Santa Bárbara y de la proporción que tiene sus naturales para estas Bellas Artes’, Madrid, D. Gabriel Ramírez, MDCCLVII [1757].

¹²⁸ M.A. ORELLANA, ‘Biografía’, op. cit., 1967 (2ª ed. dir. Xavier Salas). J.A. Ceán Bermúdez, ‘Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España’. Real Academia de San Fernando, Madrid, 1800, T. V., pp. 190-197. A. ESPINÓS DÍAZ, A., ‘José Vergara Ximeno (1726-1799). Una aproximación a su vida y a su obra’. I Congreso Internacional de Pintura española del siglo XVIII. Marbella, 1998, pp. 239-257. CATALÀ GORGUES, M.A., ‘El pintor y académico José Vergara (Valencia 1726-1799)’, Valencia, 2004.

¹²⁹ J. A. CEÁN BERMÚDEZ, ‘Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España’. Real Academia de San Fernando, Madrid, 1800, T. V, Apéndice, ‘Historia de la Real Academia de S. Carlos de Valencia’, pp. 197-204; A. ALDEA HERNÁNDEZ Y F.J. DELICADO MARTÍNEZ, ‘El archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y sus fondos documentales’. Diputación de Valencia. Valencia, 2007.

¹³⁰ APARICIO DEL OLMO, ‘Palomino, su arte, su tiempo’, 1966, p. 97. Nota 34.

de los encargos más importantes de aquel momento. Del primero analizaremos sus obras valencianas y del segundo la Cartuja de Porta Coeli.

D. I. 1. 3. 1. José Vergara, omnipresente en las Iglesias valencianas

Su producción artística José Vergara Ximeno (1726-1799) la conocemos a través básicamente de los datos aportados por Ceán Bermúdez¹³¹, Orellana¹³² o Espinos¹³³.

La huella de Palomino permaneció viva en Vergara, la figura más representativa de la pintura valenciana de la segunda mitad del siglo XVIII, quien asimiló sus principios estéticos de forma que sus obras han llegado incluso a confundirse¹³⁴. José Vergara fue un artista a quien desde muy joven le atrajo el gusto por la alegoría. Según Orellana, realizó a los 13 años su primera pintura simbólica¹³⁵. Bien situado socialmente, como fundador y director de la RABASC, disfrutó de cargos religiosos y civiles que le permitieron acceder a muchos encargos de estas instituciones. En 1746 recibió el encargo del cabildo municipal de realizar el retrato oficial de Fernando VI, que comportó ejercer las funciones de Pintor de la Ciudad¹³⁶. En el ámbito religioso, en 1754, fue nombrado revisor de imágenes¹³⁷. A esto hay que sumar que fue director de la RABASC, lo cual le confería un prestigio, además de como pintor, de hombre culto y erudito que socializaba con los sectores ilustrados con poder y medios económicos para encargar las numerosas obras que llevaría a cabo. En los encargos de tipo religioso podemos detectar claramente la huella de Palomino. Este tema ya lo ha tratado D. Gimilio¹³⁸, que se ha centrado en las temáticas religiosas, y en menor medida en los modelos alegóricos que decoran estas pinturas al fresco, dejándonos un espacio para nuestra investigación, puesto que los elementos simbólicos están al servicio de la ‘idea’ general de la obra pictórica.

Vergara conoce las obras realizadas en Valencia, así como el ‘Museo Pictórico y Escala Óptica’ y sobre todo ‘El parnaso español’. Así pues, pretendió proseguir la obra

¹³¹ A. CEÁN BERMÚDEZ, ‘Diccionario’, op. cit., 1800, t. v, pp. 190-197.

¹³² M.A. ORELLANA, ‘Biografía’, 1967, pp. 425-429.

¹³³ A. ESPINOS, ‘Cinco siglos’, op. cit., 19916, pp. 223-224.

¹³⁴ M.A. Catalá Gorgues, ‘El pintor y académico José Vergara: (Valencia, 1726-1799)’, Generalitat valenciana, Valencia, 2004; D. GIMILIO SANZ, ‘José Vergara (1726-1799) del tardo barroco al clasicismo dieciochesco’. Generalitat valenciana, Valencia, 2005.

¹³⁵ M.A. ORELLANA, ‘Biografía’, op. cit., 1967, p. 425: *Una alegoría que avia en un relox.*

¹³⁶ M.A. CATALÀ GORGUES, ‘El pintor’, 2004, pp. 32-33.

¹³⁷ M.A. CATALÀ GORGUES, ‘El pintor’, 2004, p. 32: “propiciando a su vez que se le confiaran muchos encargos por parte de cabildos, parroquias y órdenes religiosas [...] temprana relación con el influyente arzobispo don Andrés Mayoral”.

¹³⁸ D. GIMILIO SANZ, op. cit, 2005, pp. 95-98.

de la ‘Vida de los pintores’ de Palomino, siendo estas anotaciones las que aprovechó el propio Ceán¹³⁹: “Dejo escritas algunas apuntaciones sobre las vidas de los artistas sus paisanos, de las que nos hemos valido en este diccionario”. Podemos decir que Vergara tomó el relevo de Palomino en la decoración pictórica de los frescos de las Iglesias valencianas en la segunda mitad del siglo XVIII.

Hemos podido constatar cómo Vergara también cita la ‘Iconología’ de Cesare Ripa como su libro de referencia, haciendo mención de la fuente que ha utilizado para elaborar sus figuras alegóricas. Esta certidumbre la conocemos gracias al documento manuscrito, presumiblemente autógrafo del propio José Vergara, dado a conocer por Vilaplana: ‘Idea de las pinturas al fresco que se han ejecutado por D. Josep Vergara, pintor en la Capilla de S. Vicente Ferrer del R.I. Conv. de Predicadores de Valencia¹⁴⁰’. De este documento queremos subrayar que cuando cita las alegorías como “...la fe, la caridad, la penitencia, la castidad, la humildad, la modestia, y otras representadas con unas hermosas matronas, adornadas con aquellas divisas, q.e le son debidas, como atributos de su carácter o figura (Cesar Ripa. Iconol).”¹⁴¹ Alegorías que plasmó en sus pinturas y a las que nos referiremos después.

Los ejemplos más representativos en que encontramos figuras alegóricas realizados por Vergara en la ciudad de Valencia son por orden cronológico:

La Iglesia de San Martín obispo y San Antonio Abad de Valencia (h. 1750-1751):
Las pechinas de la cúpula del vestíbulo de la fachada lateral de la calle Abadía de San Martín están decoradas con alegorías de las virtudes de la Oración, la Modestia, el Silencio y la Devoción (Fig. 40):

¹³⁹ A. CEÁN BERMÚDEZ, ‘Diccionario’, 1965, p. 193.

¹⁴⁰ D. VILAPLANA, ‘La Capilla de San Vicente Ferrer de Valencia o la apoteosis de la alegoría tardo-barroca’. *Ars Longa*, 7-8, 1996-1997, pp. 81-98.

¹⁴¹ D. VILAPLANA, op. Cit. Documento, p. 97.

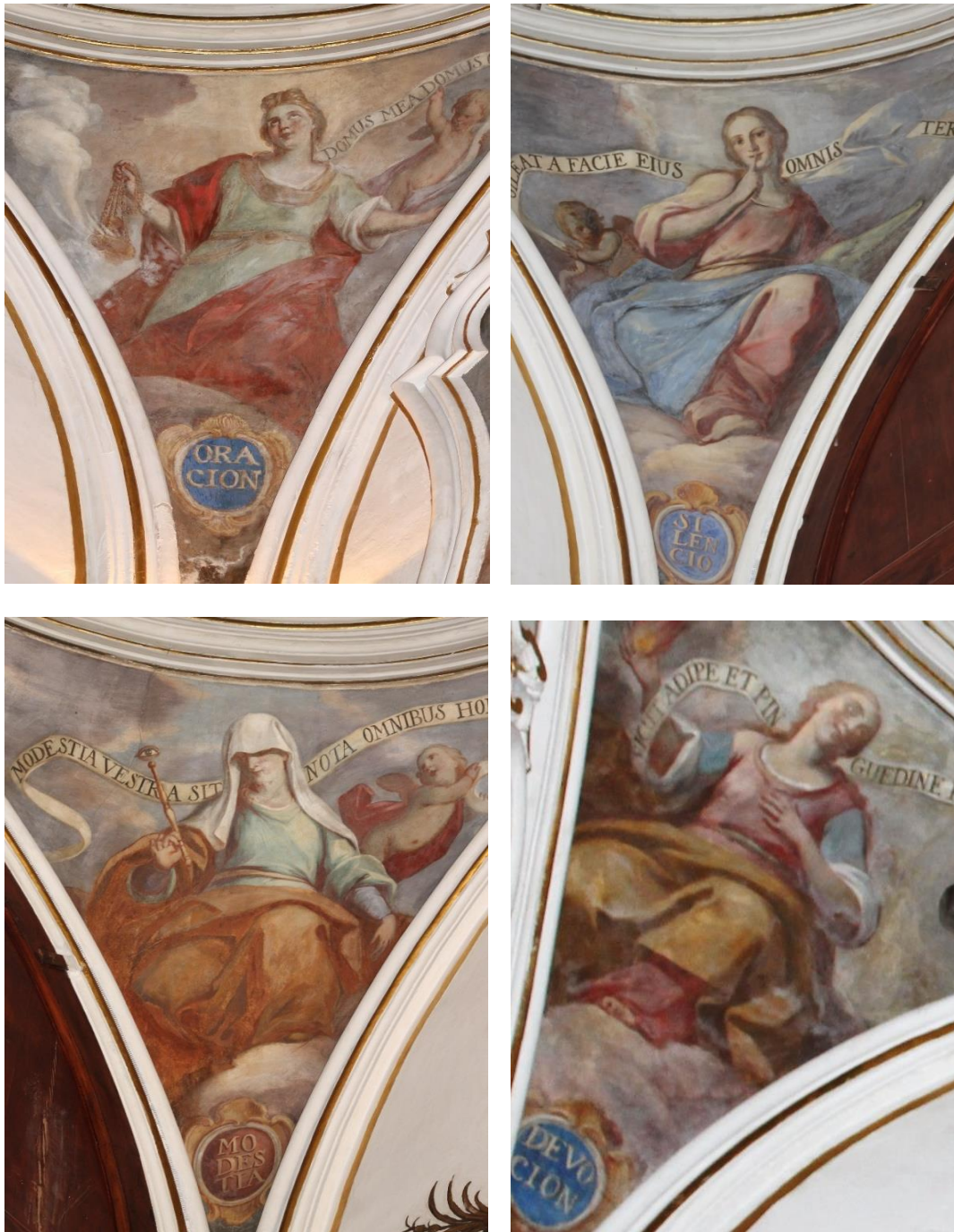


Fig. 40.J. VERGARA, 'La Oración', 'El Silencio', 'La Modestia' y 'La Devoción'. Fresco. Pechinas de una de las capillas laterales de la de entrada de la Iglesia de San Martín, Valencia.

La Oración se representa mediante una “mujer anciana y de semblante humilde, vestida con hábito blanco y de la mayor sencillez. Ha de estar puesta de rodillas con los brazos abiertos, sosteniendo con la diestra un humeante incensario [...]”¹⁴². Filacteria: *Domus meam Domus* .

¹⁴² C. RIPA, 'La Oración', T II, p. 160.

El Silencio es un “jovencito que se lleva a la boca el dedo índice, avisándonos con ello de que guardemos silencio [...]”¹⁴³. Filacteria: *Guiat faces*. Imagen de Baudard¹⁴⁴.

La Modestia es una “jovencita que aparece sosteniendo un cetro con la diestra encima del cual se ha de poner un ojo. Ha de ir vestida de blanco, ciñéndose la túnica con un cintillo de oro, y manteniendo la cabeza inclinada y sin adornos”¹⁴⁵.

La Devoción aparece como “mujer arrodillada y con los ojos vueltos hacia el cielo, mientras que con la diestra sostiene una luz encendida”¹⁴⁶. Filacteria: *Sicut adipe et pinguedine repleatur anima mea*. La ilustración corresponde a Baudard¹⁴⁷ (Fig. 41).



Fig. 41.C. RIPA, ‘La Oración’ y ‘La Modestia’; J.B. BAUDARD, ‘El Silencio y la Devoción’.

Se trata de un encargo menor, una capilla lateral, una obra primeriza, donde sigue el modelo de Ripa de manera literal y ayudado por las ilustraciones de la edición de Baudard (Fig. 40) que acompañan al texto. También añade el significado en el medallón de la parte inferior. Volverá sobre el mismo tema, como veremos después.

La antigua Capilla de Santa Rosa de Lima, hoy Museo Municipal del Ayuntamiento de Valencia: Esta capilla fue fundada por el arzobispo Andrés Mayor (1758-1763). La decoración de Vergara presenta seis alegorías: dos en el ábside y cuatro en los ángulos de la cúpula del transepto¹⁴⁸ (Fig. 42).

¹⁴³ C. RIPA, ‘El Silencio’, T II, p. 314. No hay xilografía.

¹⁴⁴ J.B. BAUDARD, *Silenzio*, T III, p. 133.

¹⁴⁵ C. RIPA, ‘La Modestia’, T II, p. 90.

¹⁴⁶ C. RIPA, ‘La Devoción’, T I, p. 277.

¹⁴⁷ J.B. BAUDARD, ‘Devozione’, T I, p. 155.

¹⁴⁸ M.A. CATALÀ, ‘El Pintor’, op. cit., 2004, pp. 152-153.



Fig. 42. J. VERGARA, 'Apoteosis de Santa Rosa de Lima', 1760. Fresco. Hoy Museo del Ayto. de Valencia.

La pared del presbiterio muestra la arquitectura pintada que enmarca las alegorías.

'La Castidad' se ve como "mujer hermosa y de honesto semblante. En la mano derecha lleva un azote alzado, como para golpearse, viéndose a sus pies un cupido con los ojos vendados. Irá vestida de largo como una Virgen Vestal, ceñida por la cintura con una faja [...] sobre la cual se verá escrita la frase de San Pablo: *Castigo corpus meum*¹⁴⁹".



¹⁴⁹ C. RIPA, 'La Castidad', T I, p. 181.

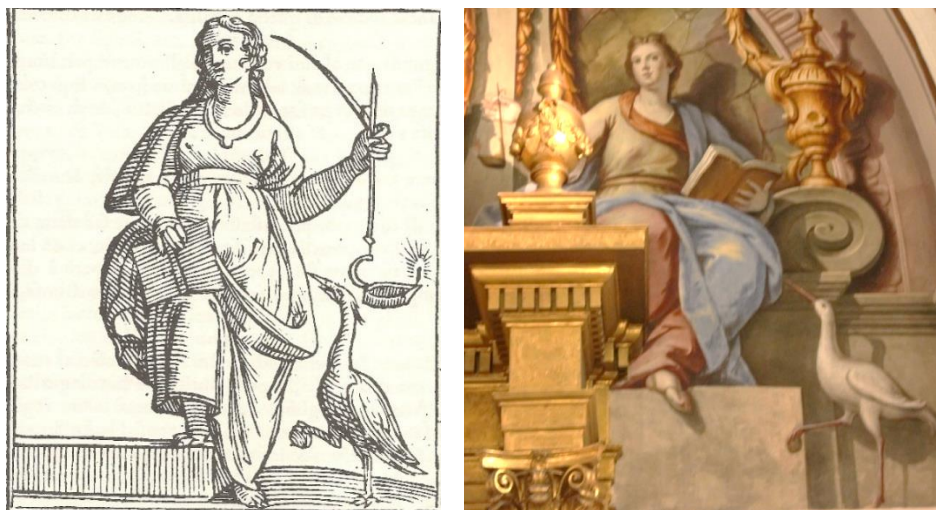


Fig. 43. J. Vergara, 'La Castidad' y 'La Vigilancia', fresco de Santa Rosa de Lima. Actual Ayto. de Valencia. A cada lado, las xilografías de C. RIPA.

'La Vigilancia': "Mujer que lleva un libro cogido con la diestra, sujetando al mismo tiempo, con la otra mano, una lámpara encendida y una vara. Al lado y en el suelo se ha de pintar una Grulla, que sostiene una piedra en una de sus patas¹⁵⁰". En este caso, Vergara ha sido fiel al texto y xilografía.

Llama la atención que estas dos alegorías también iban juntas en el mismo luneto que Vidal pintó para San Nicolás, aunque con una mínima diferencia; mientras que Vidal muestra la Castidad con un armiño (Fig. 23). Vergara es mucho más literal añadiendo el cupido (Fig.43).

En cuanto a las figuras de las pechinas, en las que las alegorías van acompañadas de unos óvalos que contienen una leyenda, y cuyos títulos no tienen correspondencia literal con las acepciones recogidas en Ripa en su Diccionario. Hemos realizado una aproximación, tratando de poder descifrar el mensaje (Fig.44).

'El Beneficio Común' podría corresponder en el lenguaje 'ripiano' a la Liberalidad: "Un bacín lleno de gemas y muchas monedas de oro; mientras tanto, y con la otra mano, ha de coger un buen puñado de ellas, para ir repartiéndolas [...]"¹⁵¹.

¹⁵⁰ C. RIPA, 'La Vigilancia', T II, p. 419.

¹⁵¹ C. RIPA., 'La Liberalidad', T II, pp. 17-19.

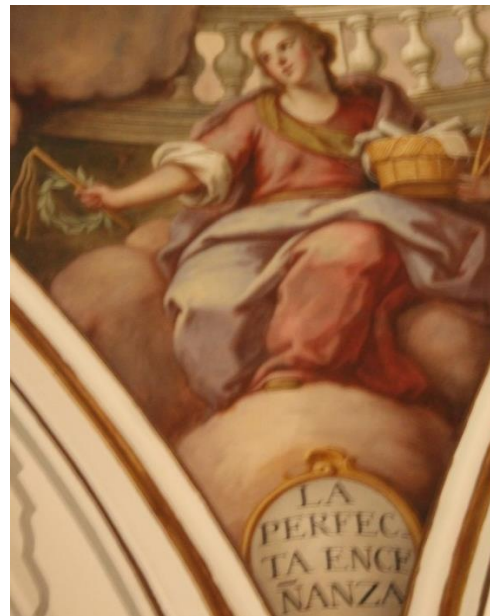


Fig. 44.J. VERGARA, 'Apoteosis de Santa Rosa de Lima', 1760. Fresco, hoy Museo del Ayto. de Valencia. Las imágenes superiores podrían corresponder a la Liberalidad y al Celo. Las imágenes inferiores pueden corresponder a la Doctrina y la Corrección.

‘El Piadoso Celo’ se dice lo siguiente: “El celo es cierta clase de amor por la religión, con que se desean ardientemente las cosas que se relacionan con el culto divino, ya sean ejecutadas con entera sinceridad, rapitez y diligencia¹⁵²”. Esta descripción de Ripa y su xilografía, tiene relación con el celo en cuanto que ambas presentan la figura del anciano barbado; sin embargo, los atributos son diferentes, en este caso muestra un corazón que sería la expresión del amor por la religión.

¹⁵² C. RIPA, ‘El Celo’, T I, pp. 185-186.

‘La Educación Espiritual’ hace referencia a la Doctrina: “Mujer de edad madura, [...] sentada y con los brazos abiertos. Ha de sostener un cetro en la diestra, en cuyo remate se ha de ver un sol, teniendo un libro abierto en el regazo¹⁵³”. El pintor ha sido fiel al texto y la xilografía. En el caso de Vidal, utilizó esta alegoría, pero en otra de las acepciones de Ripa (Fig.45).



Fig. 45. C. RIPA, ‘La Doctrina’.

‘La Perfecta Enseñanza’ podría hacer referencia a la Corrección, como “mujer arrugada y vieja que aparece sentada y sosteniendo con la izquierda una férula o azote, mientras con la otra mano ayudándose de la pluma, va enmendando una escritura¹⁵⁴”.

La Iglesia de San Juan de la Cruz, Antigua Iglesia de San Andrés (h. año 1769) (Fig.46): Las pinturas de esta Iglesia de Valencia han sido estudiadas por Català¹⁵⁵ y hacen referencia a las siguientes alegorías, inspiradas en la obra de Ripa.

La Religión es representada como una “mujer que aparece vestida con una casulla, una estola y una capa pluvial, y sentada sobre un sillar cuadrado [...] Con la izquierda sostendrá graciosamente un bellissimo templo¹⁵⁶”. El modelo lo encuentra en las pinturas de Vidal, en el testero de San Nicolás, con la particularidad que porta la tiara que Palomino había agregado a la alegoría de la Religión transformándola en la alegoría que presenta la Iglesia (Fig. 32).

¹⁵³ C. RIPA, ‘La Doctrina’, T I, pp. 291-292.

¹⁵⁴ C. RIPA., ‘La Corrección’, T I, pp. 233- 234.

¹⁵⁵ M. A. CATALÀ, ‘El Pintor’, op. cit., 2004, p. 118.

¹⁵⁶ C. RIPA, ‘la Religión’, T II, p. 258.

Además de esta referencia a Palomino, a la hora de representar la Religión trasformada por el cordobés en ‘la Iglesia’, Vergara utiliza también la misma asociación que en el caso de Salamanca, situando al lado la alegoría de la Verdad (Fig. 32).

La alegoría de ‘la Verdad’ es una “mujer bellísima y desnuda, que levanta en la diestra una imagen del sol, hacia el que está mirando [...] Mirando al Sol, o sea, a Dios¹⁵⁷”. También fue utilizada por Vidal (Fig. 15).

La alegoría de la ‘Fe Cristiana es una “mujer que aparece puesta en pie [...] revestida de blanco, con la siniestra sostendrá una cruz y con la diestra un cáliz. El cáliz es el símbolo de la fe [...]. Según Fulgencio y otros autores, pintaban los antiguos cristianos a la Fe cristiana y católica en la figura de una joven, muy oscura de rostro, teniéndolo casi cubierto por un velo¹⁵⁸”. El modelo es de Ripa, el dibujo de Palomino (Fig. 27) y la pintura de Vidal (Fig. 28).



Fig. 46. J. VERGARA, ‘El triunfo de la Fe sobre la Herejía, la Envidia y la Discordia y Viático solemne’, óleo sobre lienzo, 2,6 x 2,41 m. Iglesia de San Juan de la Cruz (antigua Iglesia de San Andrés), Valencia.

¹⁵⁷ C. RIPA, ‘La Verdad’, T II, pp. 391-392.

¹⁵⁸ C. RIPA, ‘La Fe’. T I, pp. 401-406.

Alegoría de ‘la Herejía’: “Se pondrá una desgastada anciana de desagradable y espantoso aspecto [...], llevará los cabellos tiesos y desordenadamente esparcidos [...], senos secos y colgantes [...]. Sostendrá con la mano un libro cerrado de donde se verá cómo salen numerosas serpientes, sosteniendo otras muchas con la diestra, desde donde las irá esparciendo poco a poco¹⁵⁹”. Referencia Ripa, xilografía (Fig. 33), y pintura de Vidal (Fig. 31).

La alegoría de ‘la Envidia’ es una “mujer vieja y mal vestida, con el traje del color de la herrumbre. Ha de llevarse una mano a la boca, como hacen las mujeres desocupadas y de baja condición¹⁶⁰”.

La alegoría de ‘la Discordia’ es una “mujer que aparece bajo la forma de una furia de los Infiernos. Irá despeinada y con los cabellos de diferentes tonos, mezclados además con multitud de serpientes¹⁶¹”. En esta obra pictórica encontramos además referencias iconográficas que se repetirán de forma continuada.

*La Iglesia de San Miguel Arcángel, Capilla de la Comunión*¹⁶² en Burjassot, Valencia, 1760-1780. En las pechinas de esta capilla, (Fig.47) Vergara repite la temática de las virtudes que había realizado para la Iglesia valenciana de San Martín: la Oración, la Devoción, la Modestia y el Silencio (Fig. 40). Las citas a Ripa son innecesarias, por reiteradas. En este caso es interesante destacar que se conservan los bocetos de Vergara en el museo de Bellas Artes de Valencia, de los cuales conocemos dos (Fig. 48).

¹⁵⁹ C. RIPA, ‘La Herejía’. T I, pp. 474-475.

¹⁶⁰ C. RIPA, ‘La Envidia’. T I, p. 343.

¹⁶¹ C. RIPA, ‘La Discordia’. T I, p. 286.

¹⁶² M^a. C. BALLESTEROS GONZÁLEZ, ‘Análisis previos de las pinturas murales de José Vergara’, parroquia de San Miguel Arcángel, Burjassot, Valencia, 2010-2011.



Fig. 47. J. VERGARA, 'Alegorías de la Devoción, la Oración, la Modestia y el Silencio', Pechina de la Capilla de la Comuni3n, Iglesia de S. Miguel Arcángel, Burjassot, Valencia.



Fig. 48. J. VERGARA, 'La Modestia' y 'El Silencio'. Dibujo, Museo de Pío V, Valencia.

La pintura de la Oraci3n es fiel a Ripa en relaci3n con el texto y la xilografía, como en la pintura de San Mart3n. S3lo encontramos peque1as diferencias insignificantes en relaci3n con San M3rtir. All3 la Modestia aparece velada parcialmente, mientras que

aquí es la mirada baja la que le confiere el aspecto de modesta. También el ángel en S. Martín porta un objeto, mientras que aquí sujeta la filacteria. Otra pequeña diferencia está en la leyenda de filacteria, aquí: *Devotione devovimus nos* (nosotros hemos hecho voto).

La Iglesia de los Santos Juanes, fresco de la Capilla de la Comunión: ‘Apoteosis de la Eucaristía’, entre 1782 y 1786. (Figs.48 y 49).

Vergara es el creador del programa iconográfico. Según Català, la “elaboración razonada y redactada por él mismo de programas iconográficos - como el de la capilla de la Comunión de la Iglesia parroquial de los Santos Juanes - denotan una formación ilustrada y erudita, en la línea de Palomino, artista paradigmáticamente polifacético, gran pintor y teórico del Barroco a quien Vergara, dada su honda huella que aquél dejara en Valencia, debió tomar como referente modélico en más de una ocasión¹⁶³”.

El programa iconográfico está fechado en 1782, y “todavía lo corrigieron los doctos teólogos” según J. Vergara. Su obra ‘Exaltación de la Eucaristía’ se encuentra en la Capilla de la Comunión, en la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia, h. 1782-1786.

Nuevamente Vergara ha seguido la huella de Palomino, no solo en la estructura compositiva y ha situado las alegorías en la base de la cúpula, a diferencia del espacio celeste, que ocupa el cascarón. También sigue la idea del medallón, como en la Iglesia de Nuestra Señora de los Desamparados Valencia, y los códigos de color, utilizando para la escena religiosa la cara de la medalla en dorado, para diferenciar lo ‘sagrado’ de las figuras alegóricas que circundan la escena. También en cuanto a las figuras alegóricas, encontramos varias referencias. Por ejemplo, vuelve a utilizar la alegoría de la Religión vs. La Iglesia, con la tiara. (Figs. 40-50)

¹⁶³ M.A. CATALÀ, ‘El pintor’, op. cit., 2004, p. 62 y p. 247: donde recoge el programa iconográfico del propio Vergara, dado a conocer por M. Gil Gay, ‘Monografía histórico-descriptiva de la Real parroquia de los Santos Juanes de Valencia’, 1909, pp. 111-119. Después D. Vilaplana, ‘Arte e Historia’, op. cit., 1996, pp. 115-126.



Fig. 49. J. VERGARA, 'Exaltación de la Eucaristía', Capilla de la Comunión, Iglesia de los Santos Juanes, Valencia.





Fig. 50. J. VERGARA, arriba: 'La Religión', 'La Verdad' y 'La Fe'; en la zona intermedia: 'La Caridad' y 'La Esperanza'. A la izquierda: 'La Oración' (manto verde). En la fila inferior, a la izquierda: 'El Misterio Sacerdotal' y a la derecha 'El Amor Divino'. En el centro, sobre el medallón: 'La Magnanimidad'.

El pintor ya había utilizado la triada alegórica de la Religión, la Verdad y la Fe en la pintura al óleo de la Iglesia de San Juan de la Cruz (Fig. 40). La traslada ahora al fresco de la Capilla de la Comunión.

Para 'la Verdad', utiliza el mismo modelo que en la pintura anterior al lienzo; por Vidal y la xilografía de C. Ripa (Fig. 15). Vergara, como Palomino y Vidal, no muestra la imagen desnuda, lo que el cordobés entiende como 'honestar la figura'.

E igualmente presenta 'la Fe' con los ojos vendados, como en la pintura anterior, y que hemos visto en un dibujo de Palomino (Fig. 27) y en la pintura de Vidal (Fig. 28).

'La Caridad' aparece como una "mujer vestida de rojo, sobre cuya cabeza se verá una llama que representa su corazón ardiendo. Sostiene a un niño con su brazo izquierdo,

mientras lo está amamantando, mientras otros dos chichillos están a sus pies¹⁶⁴”. Vergara es fiel al texto y a la xilografía, que por otra parte también había usado Vidal (Fig. 14).

‘La Esperanza’: “Mujer vestida de amarillo [...] sostiene un ánora con la siniestra; el ánora que siempre nos auxilia en los mayores peligros de fortuna¹⁶⁵”.

‘La Oración’: “Mujer vestida de verde, puesta sobre el suelo de hinojos y con la vista vuelta hacia los cielos¹⁶⁶”.

A ambos lados del medallón de la Santa Cena vemos, a la izquierda, una figura masculina en el momento de alzar el cáliz consagrado en la celebración de la Misa, poniendo esta figura en relación con la escena religiosa representada. A la derecha, ‘la Devoción’, representada igual que en la Iglesia de San Martí (Fig. 40) o en Burjassot (Fig. 47).

Sobre el medallón, la alegoría que puede corresponder con ‘la Magnanimidad’: “Mujer hermosa [...], sujetando un cetro con la diestra y una cornucopia con la siniestra, cayendo de esta última además unas monedas de oro. Comparada con la alegoría de esta misma figura en la decoración realizada por Llácer (Fig. 37), el elemento común es la cornucopia. Otra alegoría que también muestra el mismo atributo de la cornucopia con las riquezas es la Prodigalidad¹⁶⁷. Por otra parte, en la bóveda del presbiterio, vemos las 4 virtudes cardinales: Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza, una temática nuevamente reiterada.

El antiguo convento de Santo Domingo, actual Capitanía General de Valencia: Fresco de la cúpula del ábside de la capilla de san Vicente Ferrer, 1780-1781 (Fig. 51). En la bibliografía, D. Vilaplana¹⁶⁸ y M.A. Català hacen referencia al programa iconográfico¹⁶⁹, del que hemos extraído el contenido alegórico (Fig. 51).

¹⁶⁴ C. RIPA, ‘La Caridad’, T I, pp. 161-164.

¹⁶⁵ C. RIPA, ‘La Esperanza’, T I, p. 354.

¹⁶⁶ C. RIPA, ‘La oración’, T II, p. 158.

¹⁶⁷ C. RIPA, ‘La Prodigalidad’, T II, p. 227: “mujer de ojos vendados y rostro reidor que estará sosteniendo con ambas manos una cornucopia, de donde extrae y va arrojando mucho oro y otras cosas preciosas y valiosísimas”.

¹⁶⁸ D. VILAPLANA, ‘La capilla de San Vicente Ferrer de Valencia o la apoteosis de la alegoría tardo-barroca’. *Ars Longa*, 7-8, 1996-1997, pp. 81-98. En la p. 96 un documento, presumiblemente autógrafo del autor, cita referencia a la ‘Iconología’ de Cesare Ripa y describe las alegorías.

¹⁶⁹ M.A. CATALÀ, ‘El Pintor’, op. cit., 2004, pp. 326-327. DOC. XIV: Programa iconográfico de la Capilla de San Vicente Ferrer elaborado por José Vergara en 1781. BSM, sig. A-25/128: “Idea de las pinturas al fresco que se han ejecutado por D. José Vergara, Pintor, en la capilla de Sn. Vicente Ferrer del R^l convento de Predicadores de Valencia”.



Fig. 51. J. VERGARA, 'Fresco de la bóveda del ábside de la Capilla de San Vicente Ferrer', antiguo convento de Santo Domingo, Valencia (hoy día Capitanía General). Foto de la autora.

‘La Iglesia Militante’ se representa en una “hermosa y grave matrona adornada con las vestiduras pontificales con la tiara en la cabeza y en la mano el estandarte de la Redención, que es la Cruz”. En este caso, Vergara está utilizando el texto de Palomino, sobre la Iglesia militante,¹⁷⁰ y que hemos mostrado como una recreación de Palomino. (Fig. 32).

De nuevo, de forma reiterada, Vergara asocia las alegorías de la Religión vs. Iglesia y ‘la Verdad’ (Fig. 52), que es figurada como una “hermosa doncella con un sol en la mano, en demostración de que los Dogmas y Leyes establecidos en nuestra iglesia son infalibles y claros como el mismo sol¹⁷¹”. En cuanto a ‘la Justicia’¹⁷², corresponde a la forma empleada por Vidal.

La monarquía se arrodilla ante la Iglesia triunfante; mientras que al lado contrario también rinde homenaje a la ciudad de Valencia y la orden de los Dominicos.

¹⁷⁰A. PALOMINO, op. cit, p. 684; C. RIPA, op. cit., T II, p. 259. La Religión: “mujer que aparece vestida con una casulla, una estola y una capa pluvial, sentada sobre un sillar cuadrado de grandes dimensiones. Con la izquierda sostendrá una cruz [...]”.

¹⁷¹ C. RIPA, ‘La Verdad’, T II, p. 391, empleada por Palomino en los Santos Juanes y por Vidal en San Nicolás.

¹⁷² C. RIPA, ‘La Justicia según lo explica Aulo Gellio, T II, p. 8.



Fig. 52. J. VERGARA, 'Alegorías de la Verdad, La Religión y la Justicia'.

“En lugar más elevado se ven las virtudes de quien fue más adornado, nuestro Santo, como las virtudes teologales Fe, Esperanza y Caridad” (Fig. 53). A la izquierda, la Fe, también utilizada por Vergara en San Juan de la Cruz y por Vidal con dibujo de Palomino (Fig. 27); al igual que sucede con la Caridad utilizada por Vergara en Los Santos Juanes; y por Vidal en San Nicolás.



Fig. 53. J. VERGARA, 'Alegorías de la Meditación sobre la Muerte, la Modestia, la Penitencia, la Fe y la Caridad'.

En el grupo de la derecha, de fuera hacia dentro, (Fig.53), vemos ‘la Meditación sobre la Muerte’: “Mujer destocada [...] tendrá fija la vista de ambos ojos en la cabeza de un muerto [calavera]¹⁷³”. A su lado una cabeza cubierta con un manto blanco, que según Català¹⁷⁴ representa ‘La Modestia’¹⁷⁵.

La figura con las manos juntas representa ‘el Llanto’, recogido en la tercera bienaventuranza: “Muchacha que aparecerá de rodillas y con las manos juntas, llorando largamente¹⁷⁶”. A su lado ‘la Penitencia’: “Mujer macilenta [...], sosteniendo un azote con la diestra y una cruz con la siniestra¹⁷⁷”.

La labor evangelizadora de San Vicente Ferrer está representada por los distintos continentes hasta entonces conocidos, recogidos por Ripa: Europa, Asia, África y América que Vergara sitúa en la cornisa, en torno a la alegoría de Valencia con su escudo y la de la compañía de los Dominicos con el suyo, como protagonistas de tal empresa de difundir la Religión a los pueblos de los otros mundos. (Figs. 54-55).



Fig. 54. J. VERGARA. En el centro, alegorías de la ciudad de Valencia y de la compañía de los Dominicos con los escudos característicos. A los pies, los continentes Europa, Asia, África y América.

¹⁷³ C. RIPA, ‘Meditación sobre la Muerte’, T II, pp. 64-65.

¹⁷⁴ M.A. CATALÀ, ‘El pintor’, op, cit., p. 327.

¹⁷⁵ C. RIPA, ‘la Modestia’, T II, pp. 90-91.

¹⁷⁶ C. RIPA, ‘el Llanto. Tercera bienaventuranza’, T I, p. 150.

¹⁷⁷ C. RIPA, ‘la Penitencia’, TII, p. 192.

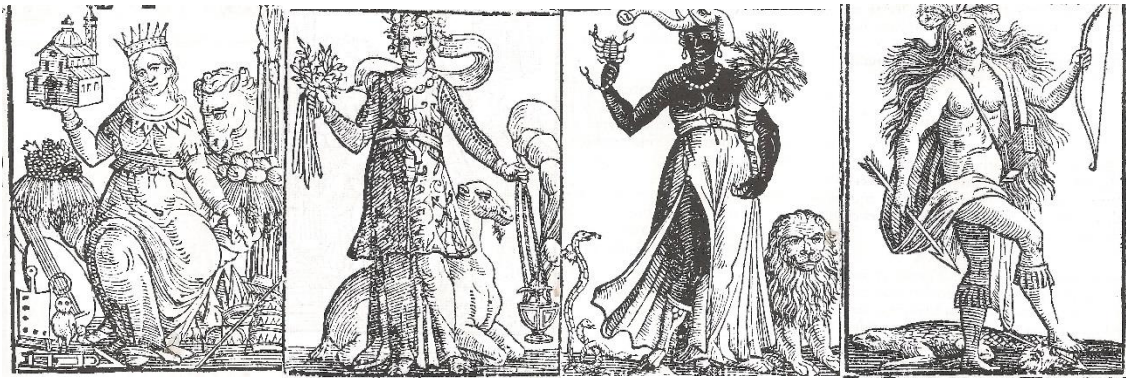


Fig. 55. C. RIPA, 'Europa, Asia, África y América', xilografías.

‘Europa’: “Mujer muy ricamente vestida con un atuendo regio de numerosos colores. Llevará una corona en la cabeza. Además, junto a ella se ha de poner un caballo¹⁷⁸”.

‘Asia’: “Mujer que va adornada con una bella corona toda trenzada de flores y frutos variados [...], en la diestra un ramillete; mientras que ha de sujetar un bellísimo y artificioso incensario, que exhala humo en grandes cantidades. Junto a dicha mujer ha de pintarse un camello¹⁷⁹”.

‘África’: “Se pintará una negra casi desnuda, con el cabello crespo y despeinado, llevando por cimera una cabeza de elefante, por collar una hilera de corales; y otros aún en las orejas formando dos pendientes. Con la diestra sostendrá un escorpión y una cornucopia con la izquierda, repleta ésta de muchas espigas de trigo¹⁸⁰”.

‘América’: “Mujer desnuda [...] poniendo alrededor de todo el cuerpo un bello y artificioso ornamento todo hecho de plumas de muy diversos colores. Ha de sostener un arco y una flecha”. La corona de plumas es el adorno que se suele utilizar comúnmente¹⁸¹.

Continuando la narración, tenemos “[las virtudes], que están como triunfantes de los pecados mortales, que se ven expresados hacia un extremo del cascarón, figurados como unas fieras y horrendas figuras, como fugitivos y atados en gruesas cadenas¹⁸²”. “Las Herejías abjuradas, y sujetos sus defensores. Los vicios y sectarios abatidos se expresan en unas horrendas figuras, que están como abatidas y precipitadas, llenas de libros, y entre cuyas hojas salen venenosos áspides, en demostración de sus heréticos

¹⁷⁸ C. RIPA, 'Europa'. T II, pp. 102-103.

¹⁷⁹ C. RIPA, 'Asia' T II, pp. 104-105.

¹⁸⁰ C. RIPA, 'Africa'. T II, pp. 106-107.

¹⁸¹ C. RIPA, 'América'. T II, pp. 108-109.

¹⁸² M.A. CATALÀ, 'El Pintor', op. cit., p. 327.

dogmas y proposiciones, las cabezas llenas de víboras, para demostrar lo venenoso y pestilente de las producciones de sus entendimientos¹⁸³”. El texto de Vergara nos remite a Ripa (Fig.56):



Fig. 56.J. VERGARA, ‘La Herejía’ y ‘La Ignorancia’, detalle.

‘La Herejía’: “Se pondrá una desgastada anciana de desagradable aspecto [...]. Sostendrá con la mano un libro cerrado de donde se verá cómo salen muchas serpientes, sosteniendo otras muchas con la diestra, desde donde las irá esparciendo poco a poco¹⁸⁴”.

El otro vicio corresponde en el lenguaje de ‘Iconología’ a ‘la Ignorancia’: “Lleva vendados los ojos, y sostiene con la mano la caña. Se pinta esta imagen bajo la figura de un muchacho desnudo, para demostrar que el ignorante es simple y de pueril ingenio, viéndose además desnudo y desprovisto de todo tipo de bienes”. El pintor ha utilizado la forma propuesta por los griegos, a la que suma otra de las descripciones que corresponde a la ‘ignorancia de todas las cosas’ en lo que se refiere a “cabeza de asno, poniéndolo además mirando hacia la tierra¹⁸⁵”. Estas mismas alegorías habían sido descritas por Palomino, para la orden de Predicadores, de la Iglesia del convento de San Esteban en Salamanca¹⁸⁶. En ambos casos los destinatarios son los Dominicos. Siguiendo este

¹⁸³ M.A. CATALÀ, ‘El pintor’, op. cit., 2004, p. 326.

¹⁸⁴ C. RIPA, ‘La Herejía’, T I, p. 474.

¹⁸⁵ C. RIPA, ‘La Ignorancia’. T I, p. 504.

¹⁸⁶ A. PALOMINO, op. cit. Cap. XI, pp. 724- 731:731.

discurso de Palomino, observamos también que en otras de las imágenes de los vicios aparecen las figuras encadenadas acompañadas de los animales simbólicos que los representan, la Perversidad o los Vicios¹⁸⁷ (Fig. 57).

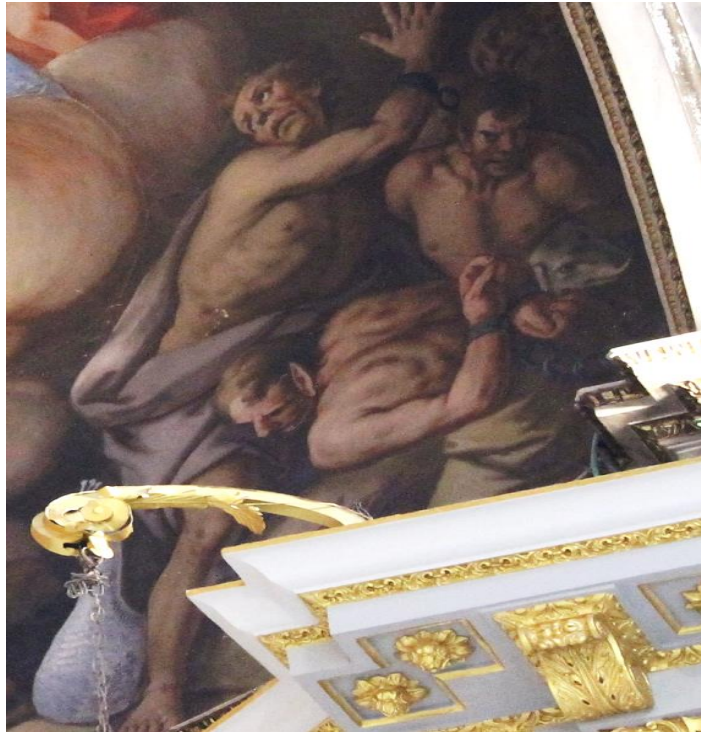


Fig. 57. J. VERGARA, personajes encadenados de los Vicios. 'La Soberbia' (el pavo real), detalle.

En primer plano, aparece una figura que podría representar las fuerzas del Mal o el infernal Demonio. A continuación, encontramos:

‘El Furor’: “Hombre de horrible aspecto [...], da muestras de enorme agitación, mientras tiene las manos atadas a la espalda por numerosas cadenas. Mas se verá cómo hace fuerza para romperlas, a fin de darse a la fuga¹⁸⁸”.

‘El Dolor’: “Hombre medio desnudo, con manos y pies encadenados [...]. Los pies y las manos encadenados representan el intelecto [...] más en este caso aparecen firmemente atados por las ligaduras del dolor¹⁸⁹”. Esta alegoría según Ripa muestra una serpiente que atenaza su cuerpo, aunque en esta imagen no está presente.

‘La Envidia’: muestra la mano en la boca¹⁹⁰.

¹⁸⁷ C. RIPA, ‘La perversidad o los vicios’. T II, p. 204

¹⁸⁸ C. RIPA, ‘El Furor’, T I, p. 452.

¹⁸⁹ C. RIPA, ‘El Dolor’, T I, pp. 292-293.

¹⁹⁰ C. RIPA, ‘La Envidia’, T I, p. 341.

Entre las figuras, observamos algunos animales simbólicos que Palomino utilizó en las pinturas de Salamanca, y junto a los vicios puso estos animales, que representan los pecados capitales, como es el caso del pavo real (cuerpo y corona como cresta): referido a la Soberbia. Otro de los animales parece una cabeza de un perro, que es símbolo de la envidia. En los Siete pecados capitales, Palomino sigue como fuente a Plinio, ‘Nat. Hist. & 47’, Pier Valeriano, y que el propio Vergara cita en el documento autobiográfico.

Como hemos mencionado, esta obra ha sido estudiada por Català en referencia a las alegorías de la cúpula de la capilla de San Vicente Ferrer. A nivel medio, figuran ocho encasamientos a modo de tondos, con otras tantas figuras alegóricas, representando los dones del Espíritu Santo: “los de la Sabiduría, Entendimiento, Consejo, Fortaleza, Ciencia, Piedad y Temor de Dios más la propia Paloma del Espíritu Santo. En el nivel inferior, Vergara representa a las bienaventuranzas o frutos del Espíritu Santo - imágenes todas ellas asimismo en Ripa - identificadas por sus propios atributos como la pobreza de espíritu, mansedumbre, llanto, justicia, misericordia, limpieza de corazón, ser pacífico y padecer persecución por causa de la Justicia¹⁹¹”, que no repetiremos.

Entre las pinturas murales de fuera de la ciudad de Valencia sólo mencionaremos dos decoraciones. La primera¹⁹² corresponde a la *Iglesia Parroquial de Salvador de Burriana*, en Castellón (Capilla de la Comunión, 1767). En las pechinas se repite la alegoría de la Iglesia y la Verdad (Fig. 58):



Fig. 58. J. VERGARA, ‘La Religión’ y ‘La Verdad’. ‘La Fe frente a la Herejía, la Envidia y las Falsas Religiones’, Iglesia de San Salvador, Burriana, Castellón.

¹⁹¹ M.A. CATALÀ, ‘El Pintor’, op. cit., 2004, pp. 223-226 y p. 281.

¹⁹² V.M. MÍNGUEZ CORNELLES, ‘La Capilla del Salvador de Burriana’. Un programa Eucarístico, Penyagolosa, nº 6, otoño, 1986, p. 35. TFM Universidad de Valencia.

En ‘La Religión, la Verdad y la Fe frente a la Herejía y la Envidia’, J. Vergara está nuevamente recurriendo a tópicos que ya había empleado en Juan de la Cruz (antigua San Andrés). Parece que estos dos encargos se realizaron con un par de años de diferencia, y puede ser que el tema se repitiese porque eran iglesias distantes, o bien porque el comitente requiriese este tema.

Otro de los tópicos al que no es ajeno Vergara, lo vemos en la Iglesia de San Juan Bautista de Chiva (Valencia), 1769. En las pechinas de la cúpula de la Capilla de la Comunión vemos los cuatro evangelistas. La particularidad es la figura de San Lucas como pintor, temática que se repite con frecuencia desde que la academia de Bellas Artes de San Lucas en Roma lo eligió su patrono, pintura atribuida a Rafael. También lo vemos en Santa María del Pópulo. Francisco Bayeu posteriormente lo utilizará en la decoración de la Iglesia del Palacio Real de Aranjuez.



Fig. 59. J. VERGARA, ‘San Lucas pintando a la Virgen’, Iglesia de San Juan de Chiva. Ribalta, San Lucas, óleo sobre lienzo, 83 x 36cm. Museo de Bellas Artes de Valencia.

J. Vergara tiene su precedente de ámbito valenciano en la pintura (Fig. 59) de Francisco Ribalta (1565-1628), que procede del retablo de Porta-Coeli y piensa que puede ser un autorretrato del pintor.

Según Català, esta pintura se relaciona con los inventarios a los que nos hemos referido al tratar de las pinturas en el ámbito académico¹⁹³. El cuadro de Vergara¹⁹⁴, ‘San Lucas, patrón de los pintores’, estaba en el Salón de Actos de la Academia junto al retrato de la reina doña Bárbara de Braganza, obra de Cristóbal Valero.

Hemos hecho la búsqueda y en el inventario de 1797 sólo costa una obra atribuida a Rosell, el Inventario nº 56. Un cuadro sin marco que representa ‘San Lucas pintando a la Virgen’, de Don Josep Rosell, de 4 por 5 palmos, que hizo en la primera concurrencia de los profesores para los estudios. El asterisco (*) hace referencia a que esta obra no existía en 1815.

Hemos visto cómo la obra de Vergara no sólo es omnipresente en Valencia y la comunidad valenciana, lo que nos hace pensar que posiblemente estuvo secundada por los alumnos de la Academia, como se ha podido documentar en el caso de Barcelona. Su presencia se constata en el ámbito académico del resto de las Academias de Bellas Artes a nivel nacional. Esto fue debido a que, a su muerte, su hijo Vicente María Vergara¹⁹⁵, con el objetivo de perpetuar la memoria de su padre, legó parte de sus obras a las Academias españolas, de las cuales había sido Académico de Honor. A la Real Academia de Valladolid, donó 24 pinturas y un número indeterminado de apuntes y estampas. A la Real Sociedad Económica de Amigos del País, de Zaragoza (Real Academia de San Luis), otras 15 pinturas. La Real Academia de San Jordi de Barcelona, además de tener obras donadas por su hijo, posee las obras aportadas por el discípulo de Vergara, Pascual Pere Moles¹⁹⁶. La relación con la escuela de Barcelona fue especialmente fluida, puesto que su director Pascual Pere Moles, nacido en Valencia, había sido alumno no sólo de Vergara sino también de José Camarón, con el cual había colaborado y de quien la Escuela también poseía alguna pintura¹⁹⁷.

¹⁹³ RABASC. Archivo-Biblioteca: ‘Inventario general de las Pinturas, Flores Pintadas y dibujadas, Modelos y vaciados de todas clases, y diseños de Arquitectura [...] que posee esta Real Academia de San Carlos hecho en el año de 1797’, Sign. 149.

¹⁹⁴ M.A. CATALÀ, ‘El Pintor’, op. cit., 2004, p. 53. Nota 16.

¹⁹⁵ M.A. CATALÀ, ‘El Pintor’, 2004, p. 43, nota 85.

¹⁹⁶ M.A. CATALÀ, ‘El Pintor’, 2004, p. 43.

¹⁹⁷ Bibliografía: J. Agapito y Revilla, ‘Legado de don Vicente María de Vergara’, Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid, 1925, 3, pp. 49-52.; J. Pascual de Quinto, ‘Goya y los pintores de la Ilustración en la colección de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País’, San Sebastián, 1989; y V. González, ‘Fondos artísticos de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis’, Zaragoza, 1992, p. 215. Para BCN: F. Fontbona, V. Durá, *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia catalana de Sant Jordi. I. Pintura*. RABASJ, Barcelona, 1999. Josep Camarón Bononat: *L’arcàngel Sant Gabriel*, nº inv. 245 y *Còpia d’El Bon Pastor de Joan de Jones*, nº inv. 157; También su hijo: Josep Camarón Melià, será un colaborador habitual con la Escuela de Barcelona, cuando estuvo en Roma y realizó la compra de dibujos de Mengs para la Escuela. También José Vergara: la Escuela cuenta con una obra: Virgen de la Asunción, nº inv. 240, que había sido atribuida también a Camarón, pp. 30-31 y 81.

José Camarón era director de pintura honorario y pasó a ser director. Su obra fuera del ámbito académico fue fundamentalmente de tipo religioso. Destacaremos que José Camarón Bononat tuvo dos hijos pintores¹⁹⁸, pues la duplicidad de los nombres puede inducir a error.

D. I. 1. 3. 2. La Cartuja de Porta Coeli. Las reglas de los cartujos en imágenes.

Luis Antonio Planes 'padre' (1745-1821):

Los premios obtenidos por los alumnos más destacados, a los que nos hemos referido en el capítulo segundo, serán los que posteriormente devendrán profesores de la Academia y desarrollarán en sus obras de madurez el lenguaje alegórico que como alumnos aún no estaban preparados para realizar. Uno de ellos fue Luis Antonio Planes [padre] (1745-1821)¹⁹⁹. En su periodo de pensionado en Madrid²⁰⁰, 1763-1766, “obtuvo el primer premio general en la Academia de San Fernando, y fue opositor a la pensión de Roma. Copió muchas obras del Señor Corrado”. Cuando volvió a Valencia en 1766, fue nombrado Académico de Mérito de San Carlos ese mismo año y de San Fernando. Posteriormente teniente director de pintura. Estos méritos a nivel académico fueron la plataforma que le permitió recibir encargos de obras pictóricas de envergadura fuera del seno de la propia academia, como fue la decoración de la Cartuja de Porta Coeli.

La Iglesia de la Cartuja fue reformada y decorada a finales del siglo XVIII. La planta sigue el esquema cartujo, es de una sola nave sin capillas laterales. Está cubierta por una falsa bóveda de cañón que oculta la bóveda gótica original. Las pinturas murales que decoran los paramentos fueron encargadas a los pintores más prestigiosos de la academia valenciana del momento: José Camarón, director supernumerario y que había sido alumno de la academia en sus inicios y Luis Antonio Planes, director de pintura en ese momento. Fuster²⁰¹ atribuye la posible intervención de José Vergara, primer director

¹⁹⁸ Josep Camarón Bononat, quien tuvo dos hijos: Josep y Manuel, ambos pintores. El primero, Josep Camarón Meliá, fue a Madrid y a Roma, desde allí colaboró con la Escuela de Barcelona. A su vuelta se estableció en Madrid donde fue nombrado pintor de cámara y Director de la Fábrica de Porcelana; mientras que Manuel Camarón Meliá, del cual hemos mostrado dos obras alegóricas realizadas en el seno de la Academia, una en el primer capítulo de homenaje a la misma y una segunda como alumno de la misma. Permaneció en Valencia donde fue nombrado académico de mérito en 1798 y teniente director de pintura en 1801. Fuera del ámbito Académico no he encontrado obras alegóricas representativas.

¹⁹⁹ CONDE DE LA VIÑAZA, T III, 265-266. Madrid: RABASF: premio en el concurso general de 1763.

²⁰⁰ ORELLANA, Vuelve a Valencia y es nombrado Teniente Director de Pintura en 1766 y director de Pintura en 1799, sustituyendo a José Vergara; años más tarde director general de la Academia de San Carlos op. cit, pp. 432-433.

²⁰¹ F. FUSTER, op. cit, 2012, p. 485.

de Pintura de la RABASC, precisamente en los años en que se debió de gestar la decoración de Porta Coeli. Esta hipótesis es muy plausible, teniendo en cuenta que la academia controlaba todas las obras que hacía, el cargo que ocupaba y su prestigio, pero por motivos de salud, la obra fue ejecutada por Camarón y Planes. Según Ponz, Vergara habría sufrido un accidente en 1773, lo que le comportó grandes problemas. También en 1776, su hermano Ignacio había sufrido una apoplejía y el pintor tuvo que encargarse de asuntos legales. Además, irse a pintar a la Cartuja era otro problema, tan alejada de Valencia y tan mal comunicada en aquel momento. Creemos que esta posibilidad no invalida el hecho de que pudiera hacerse cargo del programa decorativo supuestamente propuesto por los Cartujos. Conocemos los antecedentes, pues los valencianos contaban con las obras que Palomino había realizado en las Cartujas de Granada y el Paular, y que estaban ampliamente descritas en su obra 'La Práctica de la Pintura'²⁰², donde no sólo se hacía referencia a los programas sino también a las fuentes que utilizó. Otra fuente más inmediata fue probablemente su antecedente: la decoración llevada a cabo por Fray Manuel Bayeu en la Cartuja de las Fuentes en Serriñena, Huesca, que veremos en relación con Zaragoza.

La decoración de la bóveda y de las paredes se realizó en tiempos diferentes por diferentes artistas. En primer lugar, h. finales 1773, se realizaron las pinturas del techo y de las ventanas por encima de la cornisa, por Luis Planes. Las decoraciones de los paramentos fueron realizadas por J. Camarón posteriormente con escenas de la Historia Sagrada. Cuando Ponz visitó la Cartuja, anterior a 1774, aún no estaban realizadas las pinturas de las paredes²⁰³.

²⁰² A. PALOMINO, op. cit, ed. Aguilar, 1947. Granada: pp. 732-735 y El Paular, pp. 740-743.

²⁰³ A. PONZ, 'Viaje de España', Madrid, Viuda de Ibarra, T IV [1774], 1789, 3ª ed., pp. 156-157. Ponz, 'Viaje de España', Madrid, Viuda de Ibarra, T. IV [1774], 1789, 3ª ed., pp. 156-157. Cuando visitó la Cartuja Ponz, aún no estaban pintadas las paredes. En las ediciones posteriores, Ponz hace una adición, donde dice que estas fueron pintadas por D. Josep Camarón, sin precisar las fechas.

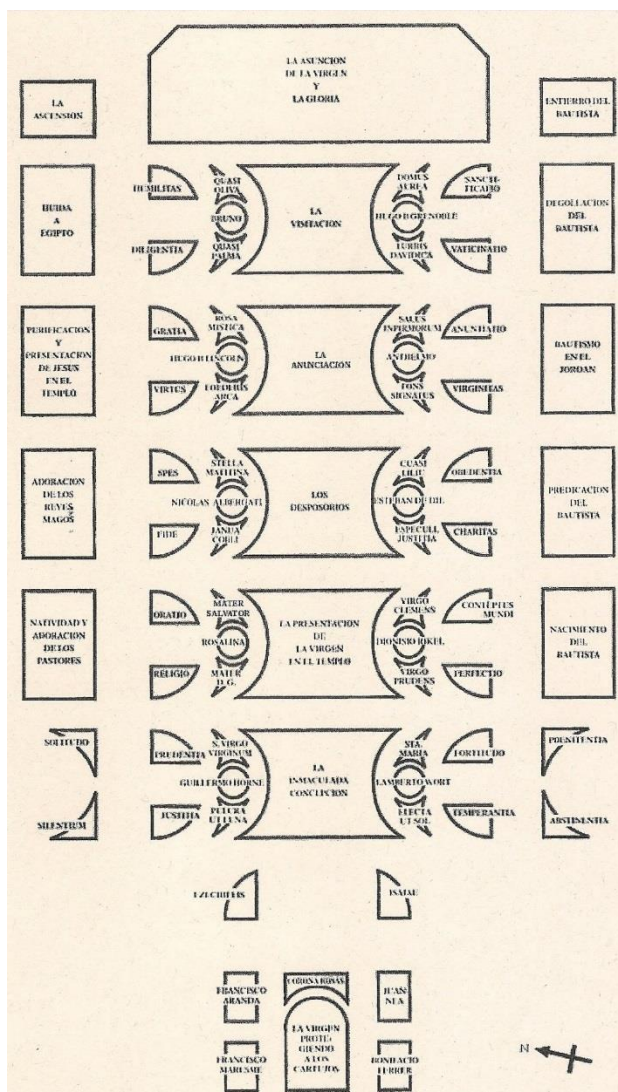


Fig. 60. Esquema iconográfico de pinturas murales de la Iglesia. Tomado de F. Fuster, 2003.

La profundidad del estudio de Fuster sobre la Cartuja deja sin embargo un espacio para desarrollar nuestro objetivo: analizar todas las alegorías y parangonarlas con el texto de ‘Iconografía’ de Ripa²⁰⁴, para poder así determinar el grado de coincidencia o discrepancia respecto de la fuente. Contamos por primera vez con todas las imágenes, de extraordinaria calidad, de cada una de las alegorías, que nos han proporcionado cordial y generosamente los monjes de la comunidad de la Cartuja de Porta Coeli²⁰⁵. La Iglesia de la Cartuja de Porta Coeli es de una sola nave, conforme a la tipología cartuja, y está cubierta por una bóveda de cañón (Fig.61).

²⁰⁴ F. FUSTER SERRA, ‘Cartuja de Portaceli. Historia y vida. Arquitectura y arte’, Valencia, 2003, p. 391.

²⁰⁵ Mi más profundo agradecimiento a toda la Comunidad de la Cartuja de Porta Coeli, Valencia, que de forma anónima y absolutamente desinteresada se han implicado en proporcionarme todas las fotografías de dichas alegorías, sin su trabajo y generosidad no hubiera sido posible esta aportación, que complementa los trabajos realizados con anterioridad.



Fig. 61. L. A. Planes, 'Pinturas murales de la bóveda (por encima de la cornisa)'. J. Camarón, 'Pinturas de los paramentos'. Fotografía: vista general del interior de la Cartuja de Porta Coeli. Cortesía de la Cartuja.

Las pinturas de la bóveda reflejan distintas escenas de la vida de la Virgen, tema recurrente en todas las cartujas que son obra de J. Camarón. Las pinturas murales de la bóveda (por encima de la cornisa), son de Luis Antonio Planes.

En este espacio de la nave central, en la parte superior de cada uno de los lunetos de la bóveda de la Iglesia sitúa la efigie de los cartujos más preeminentes: San Bruno, San Hugo, etc., mientras que, a cada lado de las ventanas, en los vanos laterales o enjutas, dispone las alegorías (Fig. 62).

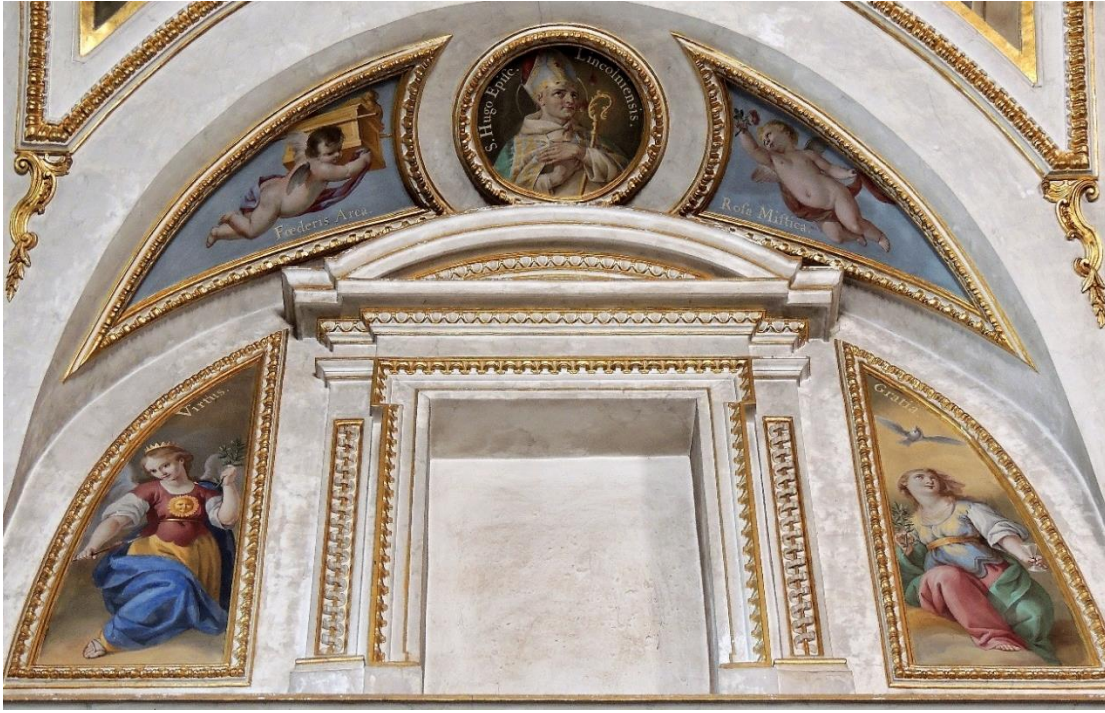


Fig. 62. L. A. Planes. Decoración de un luneto.

El primer estudio en el que se hace una relación explícita de las alegorías fue de F. Tarín²⁰⁶, quien contabilizó veinte alegorías, distribuidas de la siguiente manera: dos a cada lado de cinco lunetos, un total de diez por cada lado; más dos a los pies de la Iglesia. Esta primera lectura se complementa con los estudios posteriores que ha realizado Francisco Fuster²⁰⁷, obras de referencia obligada sobre la Cartuja, quien modifica la primera lectura y afirma que son veinticuatro las alegorías. Además del número, corrige también algunos nombres.

En el lado del Evangelio:

Primer lunero: la Diligencia y la Humildad (Fig. 63).

²⁰⁶ F. TARÍN JUANEDA, 'La Cartuja de Portaceli', Valencia, 1897, Ed. M. Alufre, pp. 12-13.

²⁰⁷ F. FUSTER SERRA, 'Cartuja de Portaceli. Historia y Vida. Arquitectura y arte', Valencia, 2003; y otro estudio posterior con el título 'Legado artístico de la Cartuja de Portaceli: obras, iconografía, benefactores y artífices en su contexto histórico', *Analecta Cartusiana*, 2012.



Fig. 63. L. A. Planes, 'Alegorías de la Diligencia y la Humildad' y 'Alegorías de la Virtud y la Gracia'.

'La Diligencia': "Mujer vestida de rojo, con una espuela en la diestra y un reloj en la siniestra"²⁰⁸.

²⁰⁸ C. RIPA, 'la Diligencia', T I, p. 282.

‘La Humildad’: “Mujer con traje blanco; lleva los ojos bajos, mientras sostiene en brazos un tierno corderillo²⁰⁹”. En ambas imágenes el pintor sigue el texto fielmente.

Segundo luneto: La Virtud y la Gracia (Fig. 63)

‘La Virtud’: “Joven graciosa y bella con alas en las espaldas, que ha de coger una asta con la derecha y con la izquierda una corona de laurel, llevando dibujada sobre el pecho la figura del sol²¹⁰”. Fidelidad al texto y la xilografía que hemos visto utilizar por sus predecesores en la Academia valenciana como José Camarón y Villanueva.

‘La Gracia’: “Mujer hermosa y sonriente que ha de estar con el rostro vuelto hacia el cielo, donde se ha de ver el Espíritu Santo [...] en forma de paloma. Con la diestra sostendrá una rama de olivo junto a un libro, sujetando además con la siniestra un cáliz²¹¹”. Sin xilografía. Palomino y Vidal ya la habían utilizado esta alegoría en S. Nicolás, pero habían tomado para su imagen la descripción primera de Ripa.

Un tercer luneto muestra: la fe cristiana y la esperanza (Fig. 64)

‘La Fe cristiana’: “Mujer que aparece puesta en pie, sobre una peana, y revestida de blanco. Con la siniestra sostendrá una Cruz y con la diestra un Cáliz²¹²”. Sin xilografía. Alegoría utilizada en San Nicolás.

‘La Esperanza’: “Figura vestida de verde [...] mientras sostiene un ánora con la siniestra”²¹³. Planes ha sintetizado dos atributos clásicos para esta alegoría.

Cuarto luneto: La Religión y la Oración (Fig. 64)

‘La Religión’: “Mujer cuyo rostro está cubierto por largo y sutil velo, que aparece sosteniendo un libro y una cruz con la derecha, y una llama de fuego en la izquierda²¹⁴”.

‘La Oración’: “Mujer vestida de verde, puesta sobre el suelo de hinojos y con la vista vuelta hacia el cielo”; y continúa añadiéndole los atributos de otra de las entradas: “y sosteniendo con la diestra un incensario encendido²¹⁵”. En ambos casos las xilografías

²⁰⁹ C. RIPA, ‘la Humildad’, T I, p. 499.

²¹⁰ C. RIPA, ‘la Virtud’, T II, pp. 424-430.

²¹¹ C. RIPA, ‘la Gracia’, T I, p. 465.

²¹² C. RIPA, ‘la Fe cristiana’, T I, p. 401-406.

²¹³ C. RIPA, ‘la Esperanza’, T II, pp. 353-354.

²¹⁴ C. RIPA, ‘la Religión’, T II, p. 259.

²¹⁵ C. RIPA, ‘la Oración’, T II, pp. 158-160.

que ilustran las descripciones literarias las hemos mostrado con anterioridad y como en las pinturas anteriores muestran gran fidelidad a la fuente.

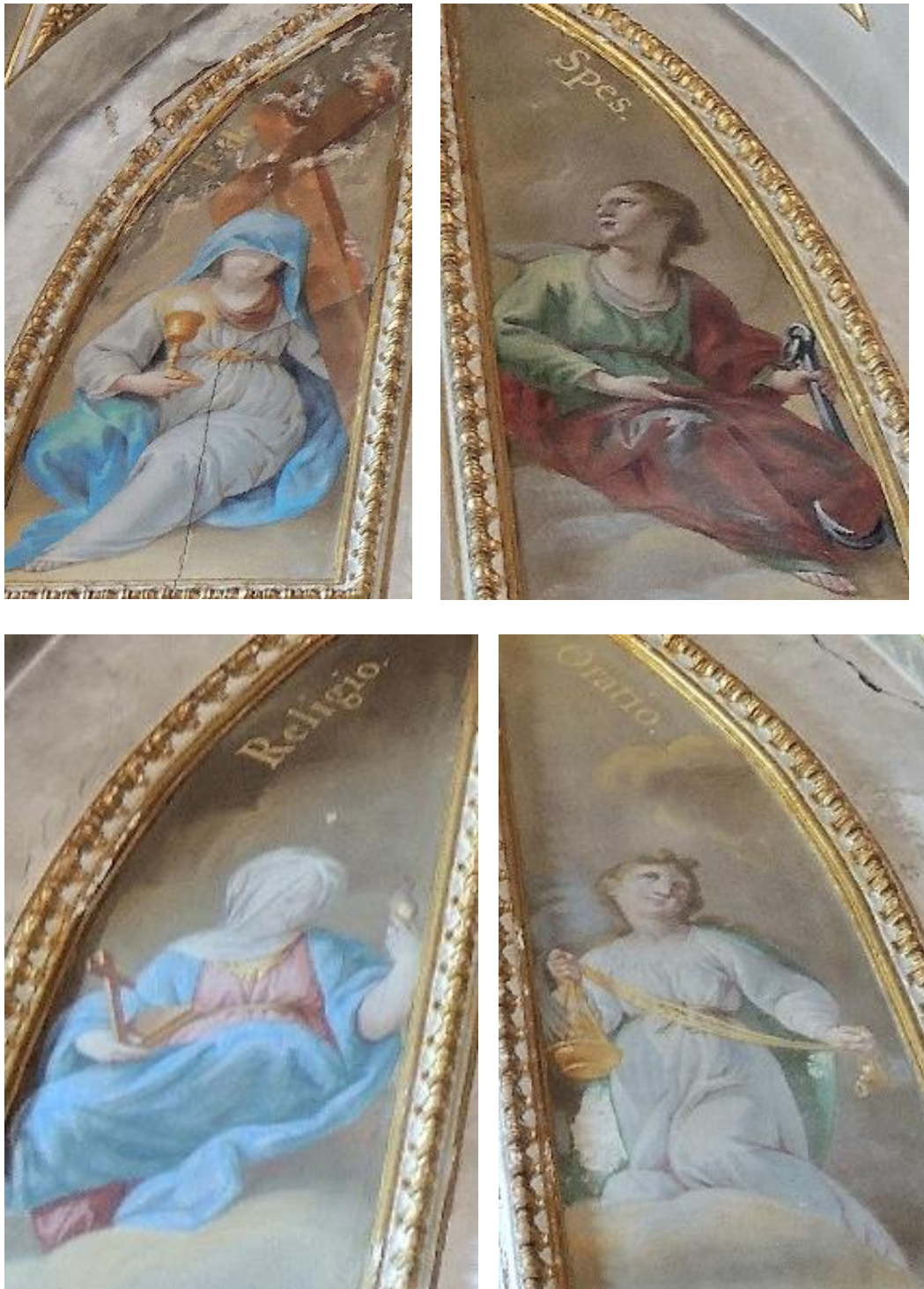


Fig. 64. L. A. PLANES, 'Alegorías de la Fe cristiana y la Esperanza' y 'Alegorías de la Religión y la Oración'.

Luneto quinto: la Justicia y la Prudencia (Fig.65)



Fig. 65. L. A. PLANES, 'Alegorías de las virtudes de la Justicia y la Prudencia'.

‘La Justicia’: Según Ripa (Justicia divina): “Mujer de singular belleza que ha de ir vestida de oro, llevando en la cabeza una corona de lo mismo. Sostendrá con la diestra una espada desnuda, sujetando con la siniestra una balanza²¹⁶”. Sin xilografía. De ella han hecho múltiples representaciones pintores como Dionis, Pérez o Camarón.

‘La Prudencia’: “Mujer con yelmo de color dorado que le cubre la cabeza, llevándolo adornado con una corona de hojas de morera. Tendrá dos rostros [...], sosteniendo una flecha con la diestra en torno a la cual se ha de pintar un pez de los que llamaban ecneidas o rémoras los latinos [...], pez que simboliza la tardanza. Por fin y con la izquierda sujetará un espejo, mirándose en el cual se estará contemplando esta figura a sí misma²¹⁷”. Xilografía (Fig. 68) que ilustra la alegoría.

A un lado de la epístola:

Luneto sexto: la Santificación y el Vaticinio (Fig.66)

²¹⁶ C. RIPA, ‘la Justicia’, T II, p. 9, sin xilografía.

²¹⁷ C. RIPA, ‘la Prudencia’ T II, pp. 233-234., xilografía.



Fig. 66. L. A. PLANES, 'Alegorías de la Santificación y del Vaticinatio' y en la parte inferior: 'Alegorías de la Annuntiatio y la Virginitas'.

'La Santificación': aparece la paloma del Espíritu Santo y 'el Vaticinatio': Fuster sustituye Vaticinio por Profecía.

En el luneto séptimo: la Anunciación y la Virginitad (Fig. 66)

‘La Anunciación’: vemos al arcángel San Miguel que entrega una carta a Maria anunciándole la concepción del hijo de Dios. Se trata de una alegoría religiosa sin representación en la ‘Iconología’; sin embargo, haciendo tándem con este episodio de las Evangelio observamos la alegoría de la Virginidad, informándonos de que Maria era Virgen. La pintura de Planes ha tomado como fuente Ripa:

‘La Virginidad’: “Joven delgada y pálida de hermosísimo rostro y coronada de flores, que vestida de blanco y tañendo una cítara, sigue un cordero por un prado²¹⁸”.

Luneto octavo: la obediencia y la caridad (Fig.67):



Fig. 67..L. A. PLANES, ‘Alegorías de la Obediencia y la Caridad’

‘La Obediencia’: “Mujer de rostro noble y muy modesto revestida de hábito religioso, que sostendrá con la izquierda un crucifijo y con la diestra un yugo²¹⁹”. Xilografía.

‘La Caridad’: “Mujer vestida de rojo, sobre cuya cabeza se verá una llama que representa su corazón ardiente. Sostiene a un niño con el brazo izquierdo, mientras lo está amamantando, mientras otros dos chiquillos aparecen a sus pies²²⁰”. Xilografía.

²¹⁸ C. RIPA, ‘la Virginidad’, T II, p. 422.

²¹⁹ C. RIPA, ‘la Obediencia’, T II, pp. 136-137.

²²⁰ C. RIPA, ‘la Caridad’, T I, pp. 161-164.

Luneto noveno: El desprecio del mundo y la perfección (Fig.68).



Fig. 68. L. A. PLANES, 'Alegoría de la *Contemptus mundi*' (el desprecio del mundo) y 'La Perfección'.

'El Desprecio del Mundo': "Hombre de edad madura que va armado y con una palma en la siniestra mano. Sostiene una lanza con la diestra, teniendo la cabeza vuelta hacia el cielo. Va coronado de laurel, y aplasta con los pies un cetro y una corona de Oro²²¹". Xilografía.

'La Perfección': "Mujer vestida de oro que ha de mostrar los senos descubiertos, apareciendo la Esfera del Zodiaco, donde estará dibujando, mientras sujeta el compás con la siniestra, un círculo que ha de verse casi del todo acabado"²²². Xilografía (Fig. 69).



Fig. 69. C. RIPA, Alegorías de la Obediencia y la Caridad. la Templanza, el desprecio del mundo y la perfección

²²¹ C. RIPA, 'Desprecio del mundo', T I, p. 272.

²²² C. RIPA, 'La Perfección' según Pier Lione Casella. T II, p. 196. Xilografía 1611, p. 416.

Luneto decimo: la Fortaleza y la Templanza (Fig. 70)



Fig. 70. L.A. Planes, 'Alegorías de las virtudes de la Fortaleza y la Templanza'.

‘La Fortaleza’: “Mujer armada [...]. Se apoya en una columna, porque de los elementos de un edificio éste es el más fuerte y el que sostiene a los otros. A los pies de la figura que decimos se ha de ver un León en posición yacente²²³”. Tiene varias acepciones, la xilografía no se corresponde con esta descripción.

‘La Templanza’: “Mujer de hermoso aspecto, con los cabellos rubios y muy largos, llevando con la diestra una tenaza con un hierro encendido y puesto al rojo, mientras con la siniestra sujeta un recipiente, lleno de agua hasta el borde, donde estará templando otro hierro que hierve²²⁴”. Existen diversas formas de representación que hemos mostrado, ésta es muy singular, porque no la hemos visto representada en las múltiples veces a la que hemos hecho referencia. La forma más común con el atributo del freno es la que ilustra la xilografía.

Otro de los espacios con figuras alegóricas es el tras Sagrario. En este espacio encontramos cuatro pechinas con sus correspondientes alegorías, en consonancia con las

²²³ C. RIPA, 'la Fortaleza' T I, p. 437.

²²⁴ C. RIPA, 'la Templanza', T II, p. 354.

reglas de los cartujos: Silencio, Soledad, Abstinencia; y en menor medida la Penitencia (Fig. 71).



Fig. 71. L. A. PLANES, 'Alegorías del Silencio y la Soledad, la Penitencia y la Abstinencia'.

‘El Silencio’: “Jovencito que se lleva a la boca el dedo índice, avisándonos con ello de que guardemos silencio, mientras se ve cómo mantiene en la siniestra un albréchigo repleto de follaje²²⁵”. Esta misma alegoría fue utilizada por Vergara en pechinas de dos Iglesias: la de San Martín (Fig.40) y San Miguel Arcángel, Burjassot

²²⁵ C. RIPA, ‘el Silencio’, T II, p. 314. Sin xilografía.

(Fig. 47) y dibujo de Vergara (Fig.48). Ahora bien, el uso que hace Planes completa el texto de Ripa, “mientras se ve cómo mantiene en la mano siniestra un albréchigo repleto de follaje”, del que Vergara había prescindido.

L. A. Planes, también debió de conocer la obra de Palomino, donde describe la Cartuja de Granada²²⁶, aunque no sabemos si sus pinturas. Él toma la referencia de dos de las alegorías que plasmó Palomino, El silencio (Fig. 72), donde da protagonismo a la fruta del albréchigo o albericoque, y a la Soledad (Fig. 73).

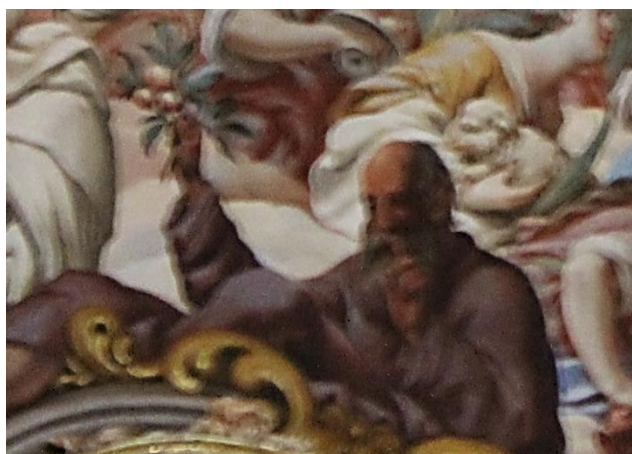


Fig. 72. A. PALOMINO, El silencio, Cartuja de Granada, cúpula de la capilla del Sagrario, 1712.



Fig. 73. A. PALOMINO, La soledad, Cartuja de Granada, cúpula de la capilla del Sagrario, 1712.

‘La Soledad’: “Mujer vestida de blanco que lleva en la cabeza un pájaro solitario. Ha de coger además bajo su brazo diestro una liebre y en la siniestra un libro²²⁷”.

²²⁶ A. PALOMINO, 1947, pp. 732-735.

²²⁷ C. RIPA, ‘la Soledad’, T II, p. 320. No xilografía.

Tanto Palomino como Planes (Fig. 71), subrayan los atributos de la Soledad, colocando sobre la cabeza el pájaro solitario y la liebre en el regazo, descritos por Ripa.

‘La Penitencia’: “Mujer macilenta y vestida de cilicio, sosteniendo un azote en la diestra y una cruz en la siniestra, hacia la cual está mirando fijamente”²²⁸. La xilografía corresponde a otra de las variantes.

‘La Abstinencia’: “Mujer que se tapa la boca con la diestra, mientras con la otra mano señala ciertas delicadas viandas”²²⁹. Este tema también había sido utilizado con anterioridad por Llácer en la Iglesia de San Sebastián, Capilla de San Francisco de Paula. (Fig. 37).

Esta representación que hacen referencias a las reglas cartujanas tiene rasgos en común con la de Fray Manuel Bayue en la Cartuja de Huesca (El silencio: Fig.107 y la Penitencia Fig. 115), Sin embargo, L. A. Planes despliega en imágenes el conjunto de las cuatro reglas cartujas: Silencio, Soledad, Abstinencia y Penitencia.

El número total de alegorías pintada fue de veinticuatro, veintiuno de las cuales tienen su referencia literaria y visual en Ripa, con un uso muy literal de la fuente. Solo tres corresponden a contenido religioso en relación con la Virgen María a la que está dedicada la Iglesia.

Por último, Planes decoró la bóveda del tras Sagrario²³⁰ (Fig. 74):

También en esta decoración hay una clara referencia a Palomino a la cartuja de Granada, en que la Custodia está apoyada sobre una gran bola del mundo. Palomino hace recaer el peso del mundo sobre las espaldas del fundador de la orden: San Bruno, mientras que aquí son los ángeles quienes la sostienen; en este caso la referencia también la encontramos en Palomino en la cúpula de la Iglesia de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia (1701).

Los Cartujos, según su tradición, por ejemplo, las de Granada o el Paular, decoradas por Palomino, situaban la Eucaristía en la Capilla del Sagrario. De aquí la relación que podemos encontrar con esta representación de Granada, donde San Bruno sostiene bajo sus espaldas el globo terráqueo y sobre él la custodia con la Eucaristía (Fig.

²²⁸ C. RIPA, ‘la Penitencia’, T II, p. 192.

²²⁹ C. RIPA, ‘Abstinencia’, T I, p. 51.

²³⁰ Las imágenes corresponden a la publicación de Fuster.

75). Aquí Planes simplifica la imagen prescindiendo del fundador de los Cartujos (Fig. 74)



Fig. 74. L. A. PLANES, *Bóveda de la cúpula del tras sagrario*. Cartuja Porta Coeli. Imagen tomada de F. Fuster.



Fig. 75. A. PALOMINO, *San Bruno lleva a sus espaldas el globo terráqueo sobre el que se apoya la custodia con la Eucaristía*. Cartuja de Granada.

En el lado derecho, huyendo de la Eucaristía, la alegoría de ‘la Herejía’²³¹ temática que viene a reforzar la doctrina católica frente a los protestantes, y que responde a las doctrinas post tridentinas.

²³¹ C. RIPA, ‘la Herejía’, T I, p. 474.

Otra de las alegorías representadas corresponde a ‘La Envidia’: “Mujer vieja, fea, pálida, de cuerpo seco y enjuto y ojos bizcos. Va vestida del color de la herrumbre, destocada y con cabellos enrevesados de serpientes²³²”.

‘La Idolatría’: “Mujer ciega que aparece de hinojos en tierra, ofreciendo incienso a la estatua de un toro de bronce que delante tiene²³³”. Lleva un ‘ídolo’ en la mano, al que está venerando (Fig. 74).



Fig. 76. L. PLANES, ‘Doctrina, Templanza, Esperanza, Fe, Caridad’. Detalle, Cartuja Portacoeli.

‘La Doctrina’: “Mujer vestida del color del oro, que sostiene una ardiente llama²³⁴”; a su lado las Virtudes Teologales: ‘La Fe’ (velada), ‘la Esperanza’ (túnica verde y âncora) y ‘la Caridad’ (madre dando de mamar a uno de los niños); más las cuatro Virtudes Cardinales: ‘Templanza’ (freno), o ‘la Oración’ (fuego) [...]”; que no repetiremos (Fig. 76).

Una de las pechinas de esta cúpula muestra a ‘San Lucas pintor’ como Vergara. En este caso son los ângeles quienes portan los atributos de la pintura (Fig. 77):

²³² C. RIPA, ‘la Envidia’, T I, p. 341. No xilografía.

²³³ C. RIPA, ‘la Idolatría’, T I, p. 502. No xilografía.

²³⁴ C. RIPA, ‘la Doctrina’, T I, p. 291.



Fig. 77.L.A. PLANES, 'San Lucas pintor', pechina del tras-sagrario. Cartuja Porta Coeli.

Este t3pico lo hemos visto en Vergara y en Francisco Bayeu, quien tambi3n lo utiliz3 en la Capilla del Palacio Real de Aranjuez.

En resumen, la pintura religiosa valenciana est3 marcada por la estela de Palomino durante todo el siglo XVIII, desde sus disc3pulos hasta la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en las figuras m3s representativas de la Instituci3n su director: Jos3 Vergara como de su teniente director de pintura Luis Antonio Planes, y a trav3s de 3l de la huella de Cesare Ripa.

D. Cap3tulo 2. Zaragoza. El monopolio de los Bayeu.

La pintura religiosa de car3cter aleg3rico tuvo su epicentro en la Bas3lica del Pilar, pero no fue el entorno de la Academia de San Luis, en aquel momento en fase de construcci3n, el encargado de llevarla a cabo, sino que recay3 en los pintores de origen aragon3s, encabezados por Francisco Bayeu, que hab3an triunfado en Madrid en el seno de San Fernando y como pintores del monarca. Francisco fue cabeza de familia de una saga de pintores. Como responsable 3ltimo, distribuy3 este trabajo a su familia directa, su hermano Ram3n Bayeu y su cu3nado Francisco de Goya. Este n3cleo de pintores llev3 a cabo la decoraci3n de las b3vedas que decoran los techos de esta bas3lica, dejando su impronta del academicismo madrile3o. Toda la familia Bayeu estuvo implicada, el hermano peque3o Fray Manuel Bayeu fue el responsable de la decoraci3n de la Cartuja

de las Fuentes. Estos dos grandes focos concentran las pinturas más emblemáticas de carácter alegórico de este periodo y serán el objeto de nuestra exposición.

D. II. 1. La Basílica del Pilar.

D. II.1.1. Primeras pinturas alegóricas.

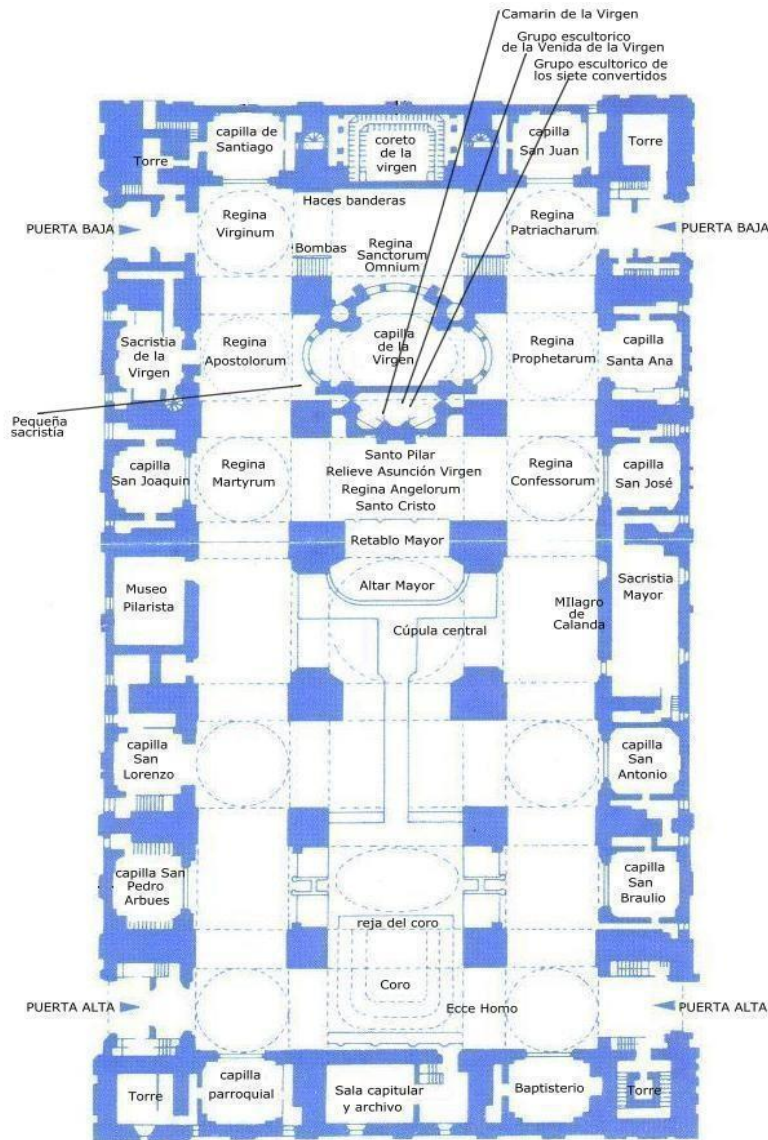


Fig. 78. Planta de la Basílica del Pilar. Cúpulas decoradas.

Ubicación espacial de las pinturas alegóricas en la planta de la basílica del Pilar. Zaragoza (Fig.78).

Entrando por la puerta baja, la primera capilla a la derecha se encuentra:

La Capilla de San Juan Bautista, h. 1743. Las pinturas de la cúpula corresponden a un estilo tardo barroco boloñés. Sobre unas arquerías geométricas y decoración floral, el pintor, cuyo nombre desconozco, crea cuatro espacios donde sitúa las alegorías de las Virtudes Teologales y en el cuarto el emblema del arzobispo comitente de la capilla (Fig.79).



Fig. 79. 'Alegorías de las Virtudes Teologales', Bóveda de la Capilla de San Juan Bautista, h. 1743. Basílica del Pilar de Zaragoza.

Están representadas las Virtudes Teologales: a la izquierda, 'la Esperanza'²³⁵ con el áncora; en el centro, 'la Fe'²³⁶ con los ojos vendados, el cáliz y la cruz; y a la derecha, 'la Caridad'²³⁷ con los tres niños responden al repertorio tradicional que utiliza las mismas alegorías, cuya fuente es Ripa, como hemos visto al introducir este capítulo en Madrid, y después en Valencia y ahora en Zaragoza. En este caso, representan un antecedente de las decoraciones posteriores dentro del mismo espacio de la basílica del Pilar.

²³⁵ C. RIPA, 'la Esperanza', T I, p. 353.

²³⁶ C. RIPA, 'La Fe cristiana': "Mujer que aparece puesta en pie, sobre una peana, y revestida de blanco. Con la siniestra sostendrá una Cruz, y con la diestra un cáliz". Otra entrada: "teniendo casi cubierto el rostro con un velo", T I, pp. 401 y 406.

²³⁷ C. RIPA, 'la Caridad', T I, pp. 161-164.

Otro precedente, lo encontramos entrando por la puerta alta en la segunda capilla a la derecha, la *Capilla de San Antonio de Padua*, en la que de José Luzán²³⁸, (1750-1755) pintó dos alegorías (Fig.80).



Fig. 80. J. LUZÁN. 'La Fe y la Caridad', h. 1750-1755. Capilla de San Antonio de Padua. Basílica del Pilar. Zaragoza.

Se trata de las alegorías de 'la Caridad'²³⁹ en su representación más literal de Ripa con los tres niños y la flama sobre la cabeza. En la representación de 'la Fe' el pintor ha elegido la variante de la Fe católica²⁴⁰, la figura tiene la mano sobre el pecho, que es otra de las formas, dentro del conjunto de las distintas representaciones de la alegoría de la fe según Ripa. Llama la atención cómo el velo cubre parcialmente la cara, tal y como hará Goya.

A partir de estas pequeñas incursiones alegóricas años después se llevará a cabo el gran proyecto de la decoración de las cúpulas de las naves laterales cuyo responsable fue Francisco Bayeu con la intervención de Ramón Bayeu y Francisco de Goya. Todos ellos tuvieron en común que su primer maestro fue José Luzán Martínez (1710-1785) y que compartieron un ambiente cultural y un espacio religioso común, la Basílica del Pilar, donde vieron realizarse las primeras obras de manos del propio Luzán, o de Antonio González Velázquez, aunque este no incorporase figuras alegóricas e incluso Goya había realizado las pinturas 'La Gloria o Adoración del nombre de Dios' (1772), en la bóveda del Coreto en la basílica.

²³⁸ A. ANSÓN NAVARRO, 'El pintor y profesor José Luzán Martínez' (1710-1785), Zaragoza, 1986.

²³⁹ C. RIPA, 'la Caridad', T I, pp. 161-164.

²⁴⁰ C. RIPA, 'la Fe católica'. "Mujer vestida de blanco que se apoya la diestra sobre el pecho, mientras sostiene un cáliz [y la Cruz] con la siniestra". Otra entrada: "teniendo casi cubierto el rostro con un velo". T I, pp. 401 y 405.

D. II. 1. 2. La huella de Francisco Bayeu y el academicismo madrileño

Francisco Bayeu

La decoración pictórica más relevante de la Basílica del Pilar²⁴¹ fue encargada por el cabildo a Francisco Bayeu en 1771. Sin embargo, se ejecutaron una década después, debido no sólo a los múltiples encargos que el pintor tenía en Madrid, sino también se suma que la gestación de dicha decoración fue larga y compleja.

La huella de Palomino aparece en el proceso de creación del programa iconográfico. Bayeu mantuvo correspondencia con el canónigo fabriquero de Zaragoza, Matías Allué y con el escultor Carlos Salas, a los dos aconseja que lean el libro de Palomino y en él las obras de Giordano, como atestigua la carta que dirige a Carlo Salas el 26/12/1772: “Para esto te dará luz Palomino en la vida de Jordán²⁴²”, donde describe los frescos de la Iglesia del Escorial. Finalmente deciden que las pinturas sean advocaciones de las ‘letanías Lauretanas’ y la obra se ejecutó en 1781. Sobre Francisco recae la responsabilidad última de la decoración de seis de las cúpulas de la basílica. Él decoró dos de las cúpulas: *Regina Apostolorum* y *Regina Prophetarum*. En este caso no utilizó pinturas alegóricas y las pechinas están decoradas con estucos. El resto las distribuye de forma que eran dos para Ramón Bayeu y dos para Francisco de Goya, aunque finalmente Goya renunció a una. Además de pintar las cúpulas correspondientes a las advocaciones a la Virgen, solo las de Ramón Bayeu y Francisco de Goya presentan decoraciones alegóricas. En las pechinas de dichas cúpulas.

Ramón Bayeu (1742- 1793)

Como hermano pequeño de Francisco Bayeu, Ramón “pintó tres cúpulas al fresco con asuntos alegóricos²⁴³”. De carácter tímido y de salud delicada, siempre permaneció al lado de su hermano, colaboro con él, bajo su supervisión artística, porque carecía de la capacidad de crear sus propias imágenes, Sánchez Cantón dice de él que tiene “escasísima inventiva y poca ciencia”²⁴⁴, que sería lo que a veces Goya le criticaba. De hecho, en este

²⁴¹ J. SUREDA, ‘Los Mundos de Goya’, Lunwerg editores, Barcelona, 2008, C. VI, pp. 251- 273.

²⁴² J. GALLEGU Y T. DOMINGO, ‘Los bocetos de las pinturas murales del Pilar’, Caja de ahorros de la Inmaculada, Aragón 1987, p. 25; JL. Morales Marín, ‘Los Bayeu’, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón, 1979.

²⁴³ A. CEÁN BERMÚDEZ, ‘Diccionario’, op. cit., T I, p. 106.

²⁴⁴ SÁNCHEZ CANTÓN, op. Cit. p. 149.

encargo de las pinturas de las bóvedas de la Basílica del Pilar, podemos constatar que en realidad Francisco ayudaba a su hermano en base al inventario de bienes que se realizó después de su muerte, donde consta que “había doce invenciones para pechinas²⁴⁵” y Francisco no ejecutó ninguna, sino los frescos de los cascarones de otras dos cúpulas de la Basílica. También se hace referencia a obras de Ramón Bayeu, que había muerto antes y había dejado todos sus bienes a su hermano y familia. Entre ellos encontramos citados los “bocetos de las alegorías de: La Abundancia, la Esperanza, la Religión y la Pobreza, pechinas pintadas por don Ramón²⁴⁶”. Excepto el primero, los tres bocetos restantes corresponden a las alegorías que pintó para la decoración de la: *Bóveda Regina Patriciarum*, que vemos en el primer tramo de la nave del lado del Evangelio (Fig. 81). Tres de estos temas de los bocetos coinciden con los ejecutados en las pechinas de esta cúpula, excepto la Abundancia.



²⁴⁵ MARQUÉS DE SALTILLO, op. cit., 1952, p. 78.

²⁴⁶ MARQUÉS DE SALTILLO, op. cit., 1952, p. 72.



Fig. 81.R. BAYEU. *Regina Patriarcarum*: 'La Esperanza, la Pobreza, la Religión y la Obediencia', 1782.

‘La Esperanza’²⁴⁷, muestra como atributos los señalados por Ripa: el lirio y el áncora.

‘La Pobreza’: “Mujer vestida al modo de las gitanas, con el cuello inclinado y retorcido para pedir limosna. En la cabeza ha de llevar como tocado uno de aquellos pájaros que llaman torcecuellos²⁴⁸”. El angelito muestra una filacteria: *Regnum Celorum paupertate* (Reina de los cielos de la pobreza).

‘La Religión’: “Mujer de gran majestad y gravedad, vestida con rico manto cortado a la manera de capa pluvial. Ha de llevar velada la cabeza, brillando y resplandeciendo sobre ello, con toda la luz de sus rayos, el Espíritu Santo en forma de paloma. Dicha figura ha de ponerse sentada sobre un sillar cuadrado, que sirve como símbolo de Cristo Nuestro Señor [...]. A uno de los lados se pintará un muchachito que lleva entre sus manos las Tablas de Moisés [...]. Del lado contrario se ha de poner otro muchacho que ha de estar sosteniendo el libro de los Evangelios²⁴⁹”.

Esta alegoría es una copia de la que su hermano Francisco realizó en la bóveda de la Iglesia del Palacio de Aranjuez. El espacio de dicha cúpula está dividido en cuatro cuadrantes, distribuyendo los motivos decorativos en espacios en forma de triángulos truncados. En uno de ellos, sitúa la Alegoría de la Religión (Fig. 82):

²⁴⁷ C. RIPA, ‘La Esperanza’, T I, p. 353. No xilografía.

²⁴⁸ C. RIPA, ‘La Pobreza’, T II, p. 217. No xilografía.

²⁴⁹ C. RIPA, ‘La Religión’, T II, pp. 259-263 : 262. La xilografía corresponde a otra definición.

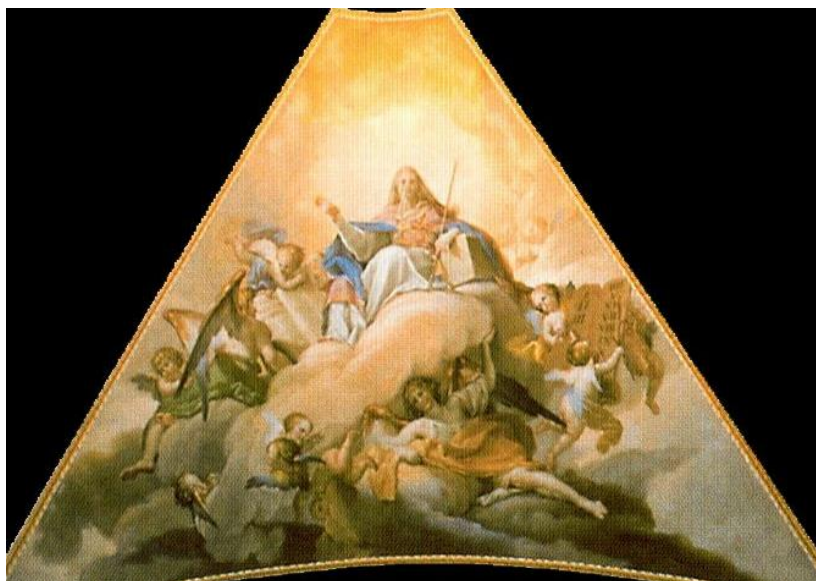
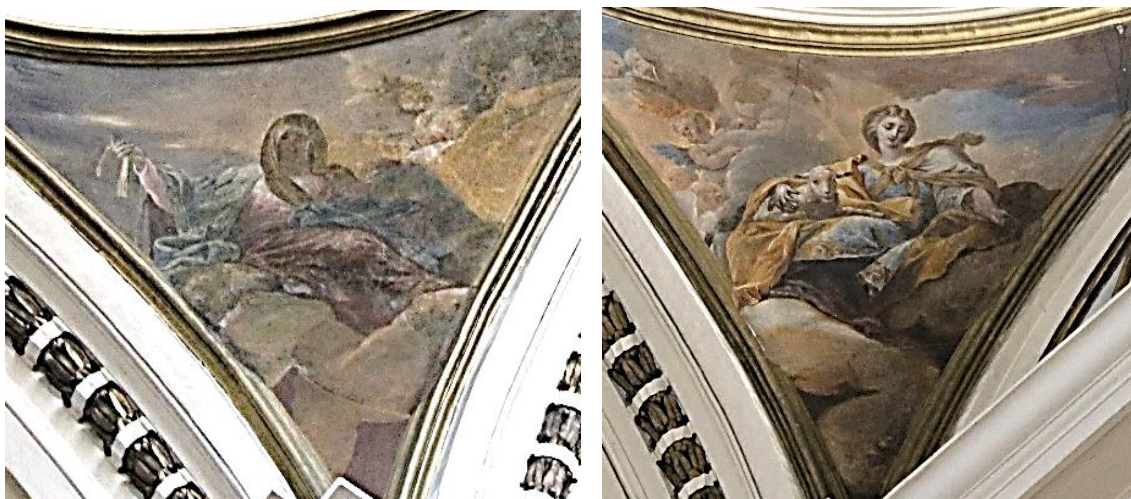


Fig. 82. F. BAYEU, 'Alegoría de la Iglesia y San Lucas pintando a la Virgen'. 1778. Bóveda de la Iglesia del Palacio de Aranjuez.

'La Obediencia': "Mujer de rostro noble y muy modesto revestida con hábito religioso, que sostendrá con la mano izquierda un crucifijo y con la diestra un yugo, pintándose junto a éste un breve rótulo donde se lee: suave²⁵⁰". Bayue es absolutamente fiel a los textos de 'Iconología' en cuanto a los atributos, la actitud e incluso a la indumentaria.

En cuanto a la bóveda de *Regina confessorum*, corresponde al tercer tramo de la nave del lado del Evangelio (Fig. 83):



²⁵⁰ C. RIPA, 'la Obediencia', T II, p. 136. Xilografía.



Fig. 83. R. BAYEU. *Regina confessorum*: la Castidad, la Humildad, la Perseverancia y la Templanza, 1782.

‘La Humildad’: “Mujer con traje blanco; lleva los ojos bajos, mientras sostiene en brazos un tierno corderillo²⁵¹”.

‘La Castidad’: “Mujer hermosa y de honesto semblante. En la mano derecha lleva un azote alzado, como para golpearse, viéndose a sus pies un cupido con los ojos vendados²⁵²”.

‘La Perseverancia’: “Se pintará una mujer vestida con un traje blanco y negro. También podrá pintarse vestida con ropa azul turquesa. Llevará una corona de flores de amaranto [...] que nunca se marchitan [...] Se pintará abrazada a un árbol de laurel, símbolo de la perseverancia, en atención a que sus hojas y su tronco se mantiene siempre verdes²⁵³”.

‘La Templanza’: “Mujer que aparece revestida de púrpura, sosteniendo una rama de palma con la diestra y llevando además con la siniestra un freno²⁵⁴”.

La tercera bóveda que pinta corresponde a letanía *Regina virginum* situada en el primer tramo de la nave del lado de la epístola (Fig. 84). Cuyas alegorías son:

‘La Inocencia’: “Pura virginal jovencita vestida de blanco, que lleva en la cabeza una guirnalda de flores, sosteniendo entre los brazos un corderillo²⁵⁵”.

²⁵¹ C. RIPA, ‘la Humildad’, T I, p. 499.

²⁵² C. RIPA, ‘la Castidad’, T I, p. 181.

²⁵³ C. RIPA, la Perseverancia’, T II, p. 199.

²⁵⁴ C. RIPA, ‘la Templanza’, T II, p. 354.

²⁵⁵ C. RIPA, ‘la Inocencia’, T I, p. 526.

‘La Abstinencia’: “Mujer que se tapa la boca con la diestra, mientras que con la otra mano señala ciertas delicadas viandas, con un letrero que ha de decir: *non utor ne abutar* (no uso para no abusar)²⁵⁶”.

‘La Modestia’: “Jovencita que aparece sosteniendo un cetro con la diestra encima del cual se ha de poner un ojo. Ha de ir vestida de blanco, ciñéndose la túnica con un cintillo de oro y manteniendo la cabeza inclinada y sin adornos [...] en señal de modestia²⁵⁷”. El pintor además del texto ha seguido la xilografía, porque la otra mano la tiene sobre el pecho.

‘La Virginidad’: “Joven delgada y pálida, de hermosísimo rostro y coronada de flores, que vestida de blanco y tañendo una cítara [...]. Suma un atributo de otra de las entradas. Acaricia con sus manos a un gran Unicornio [...]. El mencionado animal nunca se deja atrapar si no es por la mano de una Virgen²⁵⁸”.



²⁵⁶ C. RIPA, ‘la Abstinencia’, T I, p. 51.

²⁵⁷ C. RIPA, ‘la Modestia’, T II, pp. 90-91.

²⁵⁸ C. RIPA, ‘la Virginidad’, T II, p. 422.



Fig. 84. R. BAYEU. *Regina Virginum*. Alegorías en las pechinas: Inocencia, Abstinencia, Modestia y Virginitad', 1783.

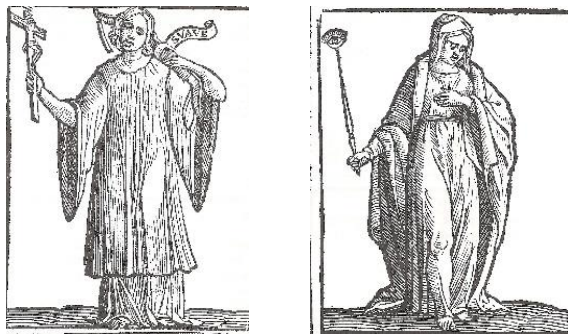


Fig. 85. C. RIPA, 'La Obediencia' y 'La Modestia', xilografías.

Ramón Bayue es el artífice de un total de doce alegorías, en las que en todas ellas las pinturas son fieles a a la fuente literaria y visual de Ripa, del que mostramos las xilografías anteriormente no citadas (Fig.80). Es posible que tuviera alguna ayuda de Francisco en base a, por una parte, cuando hemos citado el inventario de bienes, la mayor parte de los bocetos de las pechinas eran de Francisco; y, en segundo lugar, también son de su hermano mayor, dos de los que éste regaló a la Real Academia de San Luis: "Están en la Academia de San Luis, según el catálogo y allí las he puesto, nº inv. 266, Francisco Bayeu, 'Alegoría de la Modestia'; nº inv. 267, Francisco Bayeu, 'Alegoría de la Virginitad' ²⁵⁹ (Fig.86) que el tomó como modelos visuales.

²⁵⁹ Museo de Zaragoza. 'Alegoría de la Modestia', c. 1774; 'Alegoría de la Virginitad', c. 1774; Óleos sobre lienzo, 40 x 52 cm. Depósito de la Real Academia de San Luis, Zaragoza. Bocetos triangulares para la decoración mural de una pechina. Se aprecia en la zona del lienzo no pintada la cuadrícula preparatoria realizada a lápiz. Las figuras femeninas, de gran elegancia y delicadeza, sentadas sobre nube se recortan sobre cielos azules con amorcillos. Bajo la nube aparecen sendas inscripciones: "Modestia" y "Virginitad", p. 324.



Fig. 86.F. Bayeu, 'La Virginidad' y 'La Modestia', Bocetos, Museo de Zaragoza.

En el caso de la alegoría de la Virginidad, Ramón habría añadido la figura del unicornio.

Francisco de Goya:

En 1781 Goya realizó la decoración de la cúpula *Regina Martirum* que ocupa el tercer tramo de la nave de la Epístola. En las pechinas pintó cuatro alegorías: la Caridad, la Fortaleza, la Fe y la Paciencia (Fig. 87):





Fig. 87. F. de Goya, 'Alegorías de la Caridad, la Fortaleza, la Fe y la Obediencia', 1781. *Regina Martirum*. B. del Pilar.

Según Viñaza estas pinturas provocaron un gran enfrentamiento con su cuñado puesto que fueron rechazadas por el cabildo.²⁶⁰ Por tanto, en la actualidad las pechinas que mostramos corresponden a las modificaciones impuestas. Se trata por tanto de un ejercicio pictórico, que se acomoda al gusto de sus comitentes, por lo que las alegorías están en la línea tradicional siguiendo los modelos establecidos, mientras que, a nivel técnico, predomina la mancha de color. No obstante, Goya, como los Bayeu, sigue las referencias iconográficas de Ripa:

'La Caridad': "Mujer vestida de rojo, sobre cuya cabeza se verá una llama que representa su corazón ardiente. Sostiene a un niño sobre su brazo izquierdo mientras lo está amamantando, mientras otros dos chiquillos aparecen a sus pies. Uno de ellos ha de estar sujetando la mano derecha de la figura²⁶¹". La queja que recibió Goya sobre sus pinturas era debido en parte a que esta figura estaba mostrando el pecho.

'La Fortaleza': "Mujer armada y revestida con un traje de color leonado [...], sosteniendo una asta con la mano junto con una rama de roble. Llevará en el brazo izquierdo un escudo, en medio del cual se ha de ver pintado un león, que sobre un jabalí se está arrojando²⁶²". Goya tuvo como referente la obra que Corrado Guiquinto había

²⁶⁰ CONDE DE LA VIÑAZA, 'Vida y obras de Francisco de Goya', Se le atribuyeron algunos defectos en "la Caridad, donde su figura se representaba menos decente de lo que correspondía, y los campos de los demás bocetos, los cuales, sobre aparecer pobres, eran más oscuros de lo que deseaba y no del gusto que se apetecía". También mencionaba "el público, al que tanto había disgustado la idea, el colorido y rumbo de ropaje de la pintura de la bóveda". Ante el descontento, la Junta acordó que fuera Francisco Bayeu como responsable que recondujera la situación, pero Goya inicialmente se reveló a las imposiciones, hasta que finalmente tuvo que ceder hasta someterse al juicio del Cabildo y de su cuñado, 1886, pp. 38-40.

²⁶¹ C. RIPA, 'La Caridad,' T I, p. 162, xilografía.

²⁶² C. RIPA, 'La Fortaleza', T I, pp. 437-440, xilografía.

realizado en Roma, en de *San Nicola dei Lorenese*²⁶³ y que él había tenido la oportunidad de ver en su viaje a Roma del cual había tomado notas en su Cuaderno italiano, que hemos comentado en el capítulo anterior.

‘La Fe’: “Una joven, muy oscura de rostro, teniéndolo casi cubierto por un velo, envolviéndole el pecho y los hombros desnudos. Puede decirse que va cubierta por un velo, porque el hábito de la fe, según dicen los teólogos, procede enteramente de un objeto velado y oscuro, es decir que resulta invisible e insensible. Con la siniestra sostendrá una cruz, y con la diestra un cáliz²⁶⁴”. La figura velada de la fe recuerda en las formas la de su primer maestro Luzón (Fig. 80) y a la de Giaquinto del palacio Real (Fig. 88). Ambas muestran el velo les cubre parcialmente la cara llegándoles hasta la nariz.



Fig. 88. F. GOYA, ‘La Fe’ (detalle), Pechina de *Regina martirum*, Basílica del Pilar, 1781; C. GIAQUINTO, ‘La Religión protegida por España’, 1757-1758. Palacio Real. Madrid.

‘La Paciencia’: “Mujer vestida de colores parduzcos tirando casi al negro. Ha de llevar un yugo a sus espaldas [...]. Consiste la paciencia en soportar con entereza adversidades e infortunios, siendo uno de los principales efectos de la Fortaleza [...]”. Suma otros atributos pertenecientes a otra de las descripciones: “con las manos atadas y aprisionadas por unas esposas de hierro²⁶⁵”. Este detalle de las manos atadas por las esposas de hierro es definitorio a la hora de diferenciarlo de otra alegoría con la que crea confusión: la Obediencia²⁶⁶, que también lleva el yugo, aunque con el rótulo ‘suave’ y un crucifijo que hemos visto en Ramón Bayeu (Fig. 84).

²⁶³ B. NAVARRETE PRIETO, ‘Francisco de Goya en San Nicolás de los Lorenese de Roma 1770’. Archivo Español de Arte, LXXV, 2002, 299, pp. 293-334.

²⁶⁴ C. RIPA, ‘La Fe’. T I, pp. 401-406.

²⁶⁵ C. RIPA, ‘La Paciencia’. T II, pp. 176-177.

²⁶⁶ C. RIPA, ‘La Obediencia’, T II, p. 138.

En suma, en estas pinturas, además de las referencias literarias y visuales de la obra de Ripa, Goya contaba con los modelos visuales de las obras pictóricas de su entorno, en este caso la huella de Corrado Giaquinto, de quien conocía su obra no sólo de su estancia romana sino también del Palacio Real.

Desde 1780, Goya ya era académico de San Fernando y las dificultades con las que se encontró en esta obra y que le produjeron un gran disgusto, desaparecieron cuando se enfrentó él sólo a la decoración de la cúpula de la Iglesia de la Florida, dando rienda suelta a su creatividad, a la que nos hemos referido en la introducción del capítulo (pp. 7-8).

D. II. 2. Fray Manuel Bayeu: las pinturas de la Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes, Serriñena, Huesca.

Sobre la decoración de las cartujas en Italia, llama la atención que el Caballero de Arpino fuera el pintor que decoró la Cartuja de Nápoles, '*Certosa di Sant Martino*', entre 1591-1596, con algunas de las alegorías que posteriormente plasmó en las ilustraciones de la obra '*Iconología*', en su primera edición icónica de 1603. Es posible que este modelo, en su doble vertiente, '*Cartuja e Iconología*' contribuyera a difundir la obra de Ripa.

En España, fue una institución religiosa una de las primeras en incorporar este lenguaje alegórico al programa iconográfico de la Cartuja de *Aula Dei* realizado antes de 1599, tema estudiado por Esteban Lorente, quien muestra como entre las fuentes utilizadas para elaborarlo se encontraba la obra de Ripa²⁶⁷. El autor piensa que la decoración de una de las primeras cartujas en España, no se explicaría sin la dirección erudita del prior D. Martín de Zunzarren quien en colaboración muy estrecha con los pintores Jerónimo de la Mora y Antonio Galcerán, utilizasen como fuente literaria la '*Iconología*' de C. Ripa, en la edición no ilustrada de Roma, 1593. No sabemos si fue a través de los propios cartujos como el modelo de Ripa se difundió en las diversas cartujas, teniendo en cuenta que una de las primeras cartujas en Nápoles, había sido decorada por

²⁶⁷ J. Fco. ESTEBAN LORENTE 'El programa simbólico del sagrario de la Cartuja de Aula Dei', realizado en 1599. Seminario de Arte Aragonés, XXXIV, 1981, pp. 39-57. J. Fco. ESTEBAN LORENTE, 'Antes de C. Ripa. Alegorías en los monasterios cistercienses de Valdeiglesias y Huerta', Artigrama, 1, Zaragoza, 1984, pp. 177-198: Según el autor, las analogías entre estas alegorías y las representadas por Ripa son muchas y piensa que Ripa pudo tener conocimiento indirecto de estos programas alegóricos a través de Fray Bernardo Gutiérrez, monje de Huerta y procurador general de la orden en Roma.

el caballero de Arpino, que a su vez había ilustrado parte de la ‘Iconología’. En España sí podemos afirmar que las cartujas que hemos estudiado del siglo XVII decoradas por Palomino, la Cartuja de Granada o del Paular, sí siguen este modelo de la ‘Iconología’. En el caso del pintor cordobés, por otra parte, fue un lenguaje que utilizó independientemente del comitente y además su papel como promotor de la obra de Ripa lo hemos visto claramente reflejado en la huella que dejó sobre los pintores valencianos durante el siglo XVIII.

La decoración de la Cartuja de las Fuentes, en Huesca, obra de Fray Manuel Bayeu, se pintó con anterioridad a la Cartuja de Porta Coeli, con lo cual pudo ser un referente para Porta Coeli²⁶⁸.

Fray Manuel Bayeu (1740-h. 1809): Su formación como pintor está vinculada a la de su hermano Francisco, con quien pasa una corta temporada junto a su otro hermano Ramón, en Madrid en el año 1758, donde fue alumno por poco tiempo de la RABASF. En estos años aprendió la técnica de la pintura al fresco. El desencuentro que tuvo su hermano Francisco con Antonio González Velázquez motivó la vuelta a Zaragoza de toda la familia a Zaragoza. Su primer contacto con los cartujos tuvo lugar “En 1760-1761, pintó Bayeu sobre lienzo dos grandes lunetos con una ‘Gloria con ángeles músicos’ [...] de la Iglesia de la Cartuja de Aula Dei. Por entonces tenía de ayudante a su hermano Manuel²⁶⁹. El conocimiento de la orden pudo ser el impulso que lo llevara a entrar en la comunidad de los Cartujos en diciembre de 1760, que, como era habitual en todas las comunidades religiosas de la época, y especialmente en los cartujos, querían subvenir a todas sus necesidades, lo que les permitía su autonomía e independencia del mundo exterior, y los artistas y artesanos eran muy bien recibidos. En este caso, también las circunstancias fueron favorables, puesto que la Cartuja de la Fuentes estaba en proceso de construcción y un pintor era bienvenido para pintar la nueva construcción.

Según relata Ansón basándose en la correspondencia que tuvieron Fray Manuel y Martín Zapatero, “...no fue Fray Manuel Bayeu muy ducho a la hora de ‘idear’ o componer escenas para sus pinturas. Además de valerse de obras de su hermano Francisco, de Ramón, y también de su cuñado Goya²⁷⁰”. Gracias a estas ayudas y la de

²⁶⁸ Hemos analizado con anterioridad la Cartuja de Porta Coelis siguiendo el planteamiento general de trabajar por Academias e incluirla en el área geográfica de Valencia, aunque cronológicamente es posterior.

²⁶⁹ A. ANSÓN, Los Bayeu, una familia de artistas de la Ilustración, Caja Inmaculada, Zaragoza, 2012, p. 28; incluye: ‘Fray Manuel Bayeu pintor y monje cartujo’, pp. 127-149:127.

²⁷⁰ A. ANSÓN, ‘Fray Manuel Bayeu pintor y monje cartujo’, 2012, pp. 133-134.

‘Iconología’, Fray Manuel se enfrentó a su obra más importante: la decoración de la Cartuja de las Fuentes, “ayudado por el pintor Diego Gutiérrez entre los años 1766-1767; y teniendo como ayudante a Pedro Martínez²⁷¹”.

Para analizar y documentar gráficamente estas pinturas *in situ* visité la Cartuja, donde se sugirió que las obras podrían ser de principios de 1760²⁷². Todo el complejo de la cartuja, lo dividiremos en dos bloques: A. la Iglesia y B. el claustillo. En total la superficie pintada al fresco es de aproximadamente 2000 m².

A. La Iglesia tiene la tipología habitual de las cartujas, planta basilical de una sola nave, toda ella decorada con frescos que cubren la cúpula, el transepto, el techo de la nave y los paramentos. En las paredes las pinturas versan sobre en a la Vida de Cristo; mientras que las del techo de la nave corresponden a escenas de la vida de la Virgen. Analizaremos las pinturas alegóricas que están concentradas en los espacios de la cúpula y los arcos torales del transepto (Fig. 89); por encima de los parámetros, como ocurría en Porta Coeli.

²⁷¹ A. ANSÓN, ‘Fray Manuel Bayeu pintor y monje cartujo’, 2012, p. 131.

²⁷² La visita del 4 octubre 2015 comenzó con una anécdota, que por si tuviera interés en el futuro voy a relatar. Al parecer, según la guía, cuyo nombre desconozco desgraciadamente, y que era personal perteneciente a la universidad de Zaragoza, comentó que hacía un mes y medio, mediante un dron los investigadores pudieron ver que existe una inscripción en la que consta que las primeras pinturas de la cúpula las realizó el pintor el mismo año que se incorporó a la Cartuja, 1760, y que no debieron de agradaarle y las rasco y volvió a pintar en 1763, subrayando que esta fecha no estaba hasta ese momento documentada. Por otra parte, también les permitió ver una inscripción que junto a Bayeu colaboró un pintor cuyas iniciales son F. Co., hasta ahora desconocidas, que los investigadores tratan de averiguar. Desconozco si se ha podido demostrar. También tuve oportunidad de percibir las huellas del tiempo a través de los múltiples avatares históricos; los más recientes, su abandono después de la desamortización, luego un balneario, posteriormente fue ocupado por el ejército republicano durante la guerra civil, para pasar a propiedad privada y recientemente, desde junio de 2015, ha pasado a formar parte del patrimonio y se están haciendo planes de restauración, que se iniciarán por las cubiertas para que no se deteriore más el conjunto de edificios que componen la Cartuja.



Fig. 89. Frescos de la Iglesia de la Cartuja de las Fuentes, Serriñena, Huesca. Visión general.

La cúpula reúne las Virtudes Cardinales (Fig.90).



Fig. 90. Fray M. BAYEU. 'Pinturas de la bóveda y del crucero', 'Las virtudes cardinales'.

Lo primero que llama la atención en la composición es que las Virtudes Cardinales no aparecen de forma aislada como es habitual en nuestro medio, sino que a su lado ha situado otra figura alegórica. Estas asociaciones de dos o más alegorías en un mismo espacio no la hemos observado en nuestras representaciones. En el caso de Palomino, hemos visto el uso frecuente de analogías compositivas entre dos figuras (alegoría y el milagro). Criterio de adyacencia, de forma que una se complemente una con otra. O la antítesis, por ejemplo: frente a la virtud, los vicios.

En Italia sin embargo si eran comunes estas formas asociativas, a las que ya nos hemos referido en el Bloque A. Capítulo II en la obra de Giovanni Battista Gaulli (el Bacciccio), en las virtudes cardinales de la Iglesia de *Santa Agnese in Agone* de Roma que había servido de modelo a Domingo Álvarez Enciso en su Cuaderno de dibujo. También en España L. Giordano, utilizó este recurso en las decoraciones realizadas en España: las bóvedas de la Iglesia del Escorial, Cason del Buen Retiro, en particular en la decoración de dos vestíbulos que precedían al gran Salón, hoy desaparecidos pero que conocemos gracias a los grabados de J. Barcelón y N. Barsanti, (h.1777-1785), donde estaban representadas las alegorías las cuatro virtudes Cardinales formando parejas: La Justicia y la Prudencia y la Fortaleza y la Templanza; o las Cuatro partes del mundo

dibujadas por Castillo y grabadas por Barcelón, en las que Giodano al mitivo principal suma otras alegorías, en este caso corresponderían a las pechinas de la bóveda del vestíbulo también del Casón.

En este caso, estas agrupaciones hemos podido establecer que el modelo visual pudo ser la obra que Domenico Zampieri, il Domenichino (1581-1641), realizó en las pechinas de la Iglesia de *San Carlo ai Catinari* (1621-1630), donde el pintor boloñés las decoró con estas dobles alegorías de las virtudes cardinales, vinculándolas con una alegoría complementaria. También hemos encontrado que el contenido iconográfico de las mismas está descrito de forma detallada por Bellori en *Imagine delle quattro virtù cardinali*²⁷³.

Sobre los dibujos preparatorios a las pinturas de las pechinas, dos de ellos han sido dados a conocer por A. Rodríguez Rebollo²⁷⁴.

La pregunta es cómo llegaron hasta fray Manuel los modelos que utilizó en esta composición. Creemos que la hipótesis más plausible es que él conociera las estampas de la decoración de *Domenichino* por su hermano Francisco, quien contaba con una extensa colección, entre las cuales cita en el inventario: “cuatro de las pechinas por el Domenichino”²⁷⁵, y que fueran los aguafuertes de Pietro del Po²⁷⁶. En la edición de Bellori solo se incluye una de las estampas²⁷⁷. Sin embargo, según Ansón, podrían ser que los modelos fueran realizados por un discípulo de Bayeu, Juan Antonio Campán, que había estado pensionado en Roma pero que por motivos de salud tuvo que volver a España en 1765. Durante el periodo italiano, dada su enfermedad, no realizó ningún dibujo. A su vuelta, disfrutó de la pensión extraordinaria hasta 1768 y pasó a ser alumno de Bayeu: “el 13 de abril de 1767 se presentaron tres dibujos de Campán copiados de estampas de unas pechinas pintadas por Domenichino, que seguramente eran las de *San Carlo ai*

²⁷³ G.P. BELLORI, *Le Vite*, ed. Vitali, op. Cit, 1976, p. 342-346. La edición castellana no incluye la biografía del Domenichino.

²⁷⁴ A. RODRÍGUEZ REBOLLO, ‘Dos dibujos de Domenichino para la Iglesia romana de San Carlo ai Catinari’, AEA, LXXVIII, 2005, 309, pp. 103-105. Creemos que hay un error en una de las alegorías, la que denomina Justicia corresponde a la Fortaleza.

²⁷⁵ MARQUÉS DEL SALTILLO, Miguel Lasso de la Vega y López de Tejada, ‘Miscelánea madrileña, histórica y artística’ Madrid, Mestre, 1952, p. 32.

²⁷⁶ PIETRO DEL PO (1610-1692). Pintor y grabador, de origen palermitano, se trasladó pronto a Roma donde a principio de los 1650 fue admitido en la Academia de S. Luca donde llegó a ser nombrado príncipe en 1668 aunque renunció al cargo. Poco después se trasladó a Nápoles. Respecto a España tuvo amistad con el embajador español en Roma que actuó como su protector y realizó un cuadro de la Apoteosis de la Familia de Felipe IV que se encuentra en la Catedral de Toledo.

²⁷⁷ G.P. BELLORI, op. cit., 1976, Pietro del Po da Domenichino, ‘La Temperanza’.

Catinari de Roma, grabados que Bayeu tenía entre sus estampas²⁷⁸”. Ahora bien, esta segunda opción, yo creo que sería un poco tardía porque la cúpula parece que se pintó en los primeros años de los sesenta cuando Fray Manuel ingresó en la Cartuja. Lo esencial es que Bayeu las tuviera entre sus estampas para que le sirvieran de modelo a su hermano.

Por otra parte, es posible que conociera también por su hermano Francisco que tenía muchos de los libros, estampas y cuadros de los que éste disponía para su academia privada, entre ellas “...un volumen de estampas según modelo de Simón Vouet (1590-1649), grabadas por Dorigny (1617-1665), de 340 reales de vellón²⁷⁹”. Jimeno sostiene que Goya conocía esta obra a través de Bayeu, con lo cual se sobreentiende que su hermano pudiera conocerlas o que se las facilitase, lo cual era frecuente.

Documentalmente cualquiera de las dos vías sería posible. Comparamos las imágenes y veremos cuál pudo ser la fuente de referencia, si una u otra o las dos. En ambos casos la fuente de las imágenes tiene su origen en Ripa, aunque el modelo visual para el Fray Manuel fuese a través de las estampas.

Estas pinturas alegóricas de Vouet han sido estudiadas por V. Bar²⁸⁰, que sostiene que se inspiró en la ‘Iconologia’ a partir de las ediciones italianas y cita la de 1611. Nosotros creemos que el pintor francés se inspiró en la obra de Domenichino introduciendo variaciones²⁸¹. En principio es poco frecuente realizar composiciones alegóricas de dos figuras complementarias y en segundo lugar, sería una coincidencia absolutamente extraordinaria que asociaran las mismas alegorías.

Las alegorías de la Templanza y de la Virginidad (Fig. 91):

²⁷⁸ A. ANSÓN, ‘Los discípulos de Francisco Bayeu’, Cajalón, Zaragoza, 2007, p. 31.

²⁷⁹ F. JIMENO, ‘Oratorio de Sobradriel: La influencia de Simón Vouet en Goya y sus contemporáneos’, Museo de Zaragoza, catálogo diciembre 2006 febrero 2007, Ibercaja, Zaragoza, 2006, pp. 167-211.

²⁸⁰ V. BAR, op. cit, 2003, pp. 46-52:47.

²⁸¹ Él ya no estaba en Roma, donde había permanecido desde 1611-1627, habiendo llegado a ser elegido miembro de la Academia de *San Luca* en 1624. En 1627 fue llamado por Luis XIII a París para decorar las estancias reales y estas alegorías habían sido creadas para decorar las habitaciones de la reina en el palacio nuevo de Versalles, 1637-1638.



Fig. 91. Fray M. BAYEU, 'Alegorías de la Templanza y de la Virginitad'. Detalle.

'La Templanza': "Mujer que aparece revestida de púrpura, sosteniendo una rama de palma con la diestra y llevando además en la siniestra un freno²⁸²". Esta figura puede aparecer acompañada de la figura de un toro o un elefante, sin embargo en nuestra imagen se observa un camello, una particularidad que Bellori atribuye a que "el camello es la empresa del santo de la familia Borromea²⁸³". El que Bayeu lo incorpore sólo puede indicar que ha tenido alguna imagen de referencia, ya sea estampa o pintura. Además enfrenta esta virtud a una segunda alegoría, 'la Virginitad': "Jovencita que acaricia con sus manos un gran unicornio, por cuanto escriben algunos que el mencionado animal nunca se deja atrapar si no es por la mano de una Virgen²⁸⁴". Por otra parte, el freno, el unicornio y el camello, según Bellori²⁸⁵ son emblemas de la familia Borromea, con lo que se conjugan los atributos de las alegorías con el santo al que se homenajea.

Esta decoración corresponde a una de las pechinas de la Iglesia de S. Carlo ai Catinari de Roma y que grabó Pietro Po (Fig. 92). Otro posible referente podría ser la pintura de Simón Vouet grabada por Dorigny con las mismas alegorías (Fig. 93).

²⁸² C. RIPA, op. cit., 'La Templanza'. T II, p. 353.

²⁸³ G.P. BELLORI, op. cit., 1976, p. 344.

²⁸⁴ C. RIPA, op. cit., T II, p. 422. 'La Virginitad'. Esta imagen del unicornio la había utilizado Domenichino de forma aislada en la decoración del Palacio Farnese en 1602/1606, al que había llevado Annibale Carracci, por recomendación del Cardenal Farnese. Por otra parte, el unicornio es una referencia clara para el otro hermano, Ramon Bayeu, que lo utilizó en una de las pechinas del Pilar para representar la Virginitad.

²⁸⁵ G.P. BELLORI, op. cit., 1976, p. 344.

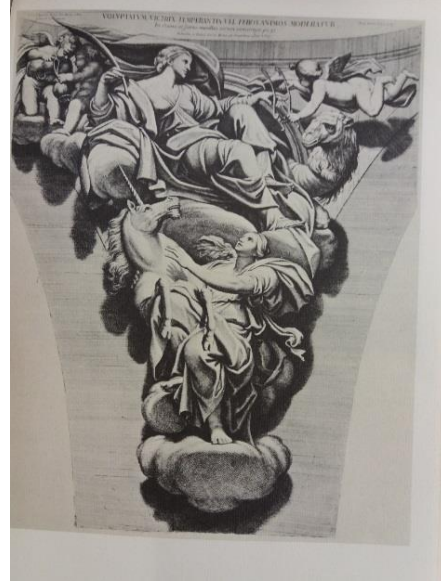


Fig. 92. Domenico Zampieri. EL DOMENICHINO. 'La Templanza y la Virginitad', 1630. San Carlo ai Catinari, Roma. Estampa de Pietro Po.



Fig. 93. S. VOUET, 'Alegoria de la Templanza (detalle)', Museo Nacional del Palacio de Versailles; a la derecha: M. DORIGNY, según S. Vouet, 'La Templanza', M. Joconde, inv. TH 99.151799. France. Online.

En este caso Fray Manuel tuvo que conocer la obra de Domenichino porque incorpora *el camello*, hecho inhabitual, mientras que no está presente en Vouet, aunque la composición general es más próxima a este último que tiene una composición mas horizontal en relación con domenichino que es mas vertical. .

Las alegorías de la Prudencia y el Tiempo (Fig. 94):



Fig. 94. Fray M. BAYEU, Alegorías de la Prudencia y el Tiempo.

Si parangonamos la imagen de Bayeu con la de Domenichino, observamos que ambos utilizan estas dos alegorías. Por una parte, ‘la Prudencia’: “Mujer que tiene dos rostros a semejanza de Jano. Ha de estarse mirando en un espejo, viéndose una serpiente que en su brazo se envuelve²⁸⁶” y por otra ‘el Tiempo’: “Hombre viejo y alado que ha de llevar un círculo en la mano. Se pinta alado de acuerdo con el dicho, vuela sin remedio el tiempo. Por el círculo siempre vemos que el tiempo siempre gira, no teniendo ni conociendo por natura ni principios ni fines²⁸⁷”. Ambas acciones son entendidas como complementarias, para Bellori el tiempo es necesario a las acciones de la prudencia²⁸⁸.

²⁸⁶ C. RIPA, ‘la Prudencia’, T II, pp. 232-237.

²⁸⁷ C. RIPA, ‘el Tiempo’, T II, pp. 360-361.

²⁸⁸ G.P. BELLORI, ‘Le vite’, op. cit., 1976, p. 343.



Fig. 95. Domenico Zampieri. EL DOMENICHINO, Alegoría de la Prudencia y el Tiempo, 1630. S. Carlo ai catinari. Roma. Estampa de Pietro Po.



Fig. 96. S. VOUET, 'La Prudencia y el Tiempo' y estampa grabada por Dorigny y M. Joconder. FR. Mn. 00512020005505.

En ambas figuras alegóricas el modelo que prevalece es el de S. Vouet. Por una parte, la figura de la Prudencia con la serpiente en el brazo, y el Tiempo, que realmente es una copia de Vouet/Dorigny.

Otra de las figuras de la bóveda corresponde a la Justicia Divina, en este caso aparece aislada (Fig. 97)



Fig. 97. Fray M. BAYEU, 'Alegoría de la Justicia'.

'La Justicia Divina': "Mujer de singular belleza que ha de ir vestida de oro, llevando en la cabeza una corona de los mismo. Sostendrá con la diestra una espada desnuda, sujetando con la siniestra una balanza [...] con la diestra un haz hecho de varas, junto con la segur que va liada con ellos²⁸⁹". La figura inferior, en la pintura de Domenichino según Bellori, exprime la leche de sus pechos [...], el manto rojo imita el fuego de la caridad [...], que correspondería a la Benignidad, porque al "apretarse los pechos surge gran cantidad de leche²⁹⁰". El pintor alude a la palabra de San Mateo: "Benditos los que tienen hambre y sed de Justicia²⁹¹"

De esta obra no hemos encontrado estampas de Domenichino, pero sí de la obra de S. Vouet, grabada por Dorigny²⁹².

²⁸⁹ C. RIPA, 'La Justicia divina', T II, p. 9.

²⁹⁰ C. RIPA, 'La Benignidad', T I, p. 148.

²⁹¹ G.P. Bellori, '*Le vite*', op. cit., 1976, p. 342-343.

²⁹² V. Bar, op cit., 2003, p. 51. No encontramos relación con S. Vouet en el grabado de Dorigny, quien incorpora una figura alada con la esfera del mundo que Bar cree que pudiera representar la Fortuna.

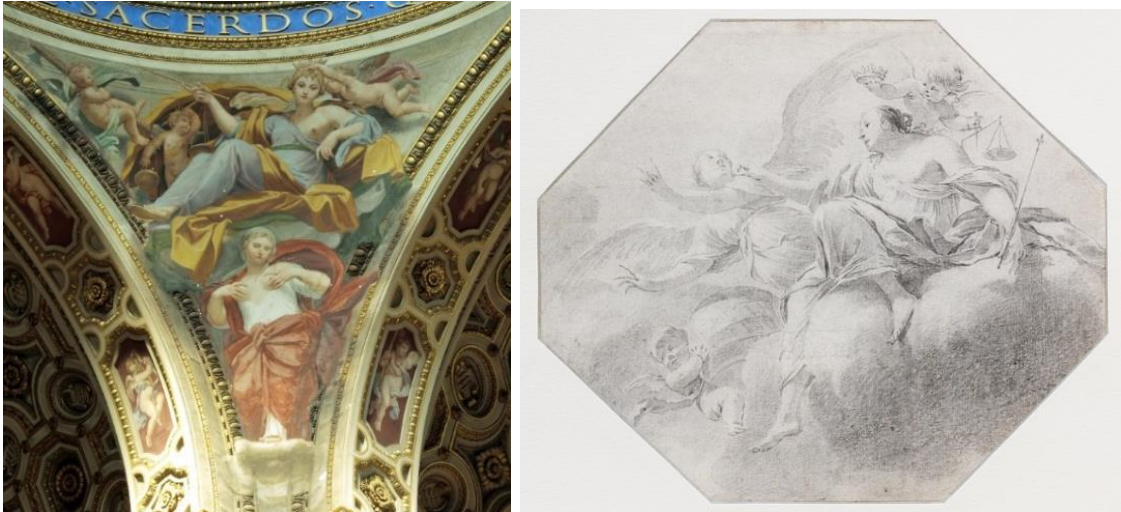


Fig. 98. Domenico Zampieri. EL DOMENICHINO. 'La Justicia', 1630. San Carlo ai Catinari. Roma. Dorigny, 'La Justicia'.

En el caso de Fray Manuel, el modelo se aproxima a Domenichino, aunque ha descartado la figura que se exprime los pechos desnudos por razones de decoro en relación con el espacio al que va dedicado, la Cartuja, e incluso cubre el pecho desnudo de la Justicia. A la Justicia le suma los atributos de los fasces consulares y la segur, que llevaban los angelitos y los sitúa como apoyo en su brazo izquierdo. Fray Manuel añade a la Justicia Divina en la parte inferior, dos *putti*, uno portando el cetro con el sol que irradia la luz, y el otro con un libro abierto, ambos atributos de la alegoría de la Doctrina²⁹³. Podríamos concluir con que buscaba expresar una justicia divina que fuera acorde con la doctrina.

Por último, las figuras de La Fortaleza y el dominio de sí mismo:

La Fortaleza: “Mujer armada y vestida de color leonado, lo que simboliza la Fortaleza por su semejanza con el León. Se apoya esta mujer en una columna [...]. A los pies de la figura se ha de ver un león en posición yacente²⁹⁴”.

El dominio de si mismo:”Hombre que aparece sentado sobre un león, que iene puesto un freno en mitad de la boca. Con una mano rige dicho freno, mientras con la otra va picando al león”²⁹⁵

Ambas descripción reponden al planteamiento de Bayeu (Fig.99).

²⁹³ C. RIPA, 'La Doctrina', T I, pp. 291-292.

²⁹⁴ C. RIPA, 'La Fortaleza'. T I, p. 437. Xilografía.

²⁹⁵ C. RIPA, 'el dominio de si mismo, T I, p. 296. Xilografía.



Fig. 99. Fray M. BAYEU, 'Alegorías de la Fortaleza y el Dominio de sí mismo'.



Fig. 100. Domenico Zampieri. El Domenichino. 'La Fortaleza y el Dominio de sí mismo'. 1630. San Carlo ai Catinari. Roma. Estampa de Pietro Po.



Fig. 101. C. RIPA, 'Alegorías de la Fortaleza y el Dominio de sí mismo'. Xilografías.

El modelo de Domenichino está presente, porque aunque ha prescindido de la figura del hombre que va sobre el león, no así de la actitud de como describe la fuente 'picando al león con un estoque'. De esta forma de manera sincrética, la Fortaleza está atacando la figura del león con el asta. El león es común a las dos alegorías. También es significativo el ángel que porta la filacteria, en la que está escrito: *humilitas*, igual que en San Carlo ai Catinari (Fig. 100). Según Bellori, alude a la fortaleza cristiana de la humildad²⁹⁶.

En suma, para las alegorías de la cúpula, Fray Manuel contaba con dos fuentes, las estampas de las obras de Domenichino y Vouet. En general prevalece la presencia de Domenichino, excepto en la Prudencia y el Tiempo. Este último es copia de la estampa de Dorigny. Por otra parte, Bayeu recrea las alegorías de la Justicia y la Fortaleza con un criterio de síntesis, y reflejando en sus alegorías su propio contenido simbólico, a la vez que adaptándolo al entorno cenobítico.

En el crucero cambia en mensaje y las pinturas están dedicadas a las Virtudes Marianas (Fig.102-103).

²⁹⁶ G. P. Bellori, 'Le Vite', op. cit., p. 344.



Fig. 102. Fray M. BAYEU. Pinturas de la bóveda y del crucero. Década de los 60 o 70. Cúpula: alegorías de *las cuatro virtudes cardinales* junto a sus complementarias. Visión general.



Fig. 103. Fray M. BAYEU, 'Arco del crucero: Alegorías de la Castidad y 'el Consuelo'.

La decoración alegórica de dos arcos del crucero. En primer lugar, en el arco del lado del evangelio. Las alegorías se encuentran en los extremos enmarcadas en óvalos y muestran el nombre en la parte inferior del óvalo (Fig. 103):

La Castidad: “Mujer hermosa de honesto semblante. En la mano derecha lleva un azote alzado [...], a sus pies un cupido con los ojos vendados. Irá vestida de largo como una virgen vestal, ceñida por la cintura con una faja como las que hoy en Roma usan las viudas²⁹⁷” (Fig. 104)



Fig. 104. C. RIPA, 'La Castidad'. Xilografía.

El Consuelo: Esta referencia la hemos encontrado descrita en Palomino para una de las alegorías de la Capilla de Nuestra Señora de los Desamparados en la ciudad de Valencia²⁹⁸, en la advocación *Consolatrix Affictorum*, la cual se figurará en una hermosa matrona, coronada de flores, halagando con afecto enternecido a un chicuelo afligido, y lloroso, juntando su cabeza a la del chicuelo, y el corazón ardiendo manifiesto en el pecho, y con la mano derecha señalando a esta Soberana Señora [la Virgen]²⁹⁹. La descripción tiene su traslación pictórica literal del texto del cordobés, y aunque hace referencias constantes a la virtud de la Caridad, no se ajusta a sus posibles definiciones en Ripa. Este texto nos indica que Fray Manuel conocía bien el texto de Palomino.

El arco del crucero de la epístola: se repite el mismo esquema: una escena central y las alegorías en los extremos (Fig. 105).

²⁹⁷ C. RIPA, 'La Castidad', T I, p. 181.

²⁹⁸ M.J. REY. TFM. <http://hdl.handle.net/2445/59890>

²⁹⁹ A. PALOMINO, op. cit., T II, c. X., pp. 721-722.



Fig. 105. Fray M. BAYEU, 'Arco del crucero: alegorías de la Esperanza y de la Alegría'.

La Esperanza: “Mujer vestida de verde y coronada de flores, que lleva en el brazo un amorcillo, mientras le da de mamar a sus pechos”. De otra entrada añade “sostiene un áncora con la siniestra³⁰⁰”.

No visualizamos el rótulo por la cornisa, pero pensamos que se trate de la Alegría, de acuerdo con la descripción, “se representa con una figura que lleva en la diestra una cornucopia llena de flores, frondas y frutos. Sostiene con la izquierda una pica enteramente adornada, desde el suelo hasta la punta, con muchas frondas y guirnadas³⁰¹”.

B. Por último el claustrillo, que era donde se encontraban las habitaciones y las capillas en las que cada uno oficiaba misa. Está decorado con doce figuras alegóricas más tres tondos con figuras angélicas. Las alegorías están identificadas mediante filacterias o cartela.

El claustrillo muestra un ciclo iconográfico de las Virtudes Cartujanas (Fig. 106)

³⁰⁰ C. RIPA, 'La Esperanza', T I, pp. 353-354.

³⁰¹ C. RIPA, 'La Alegría'. En la medalla de Faustina, T II, p. 77. No hay xilografía de esta acepción.



Fig. 106. Fray M. BAYEU, 'El claustro', Visión general de las pinturas murales del techo: alternancia de formas trapezoidales y circulares, adaptadas a los espacios correspondientes. En los laterales, medallones con las efigies de los Cartujos célebres.

Se trata de un total de doce alegorías y otros tres tondos con figuras angelicales. Las alegorías están identificadas mediante una filacteria o cartela.

'El Silencio' "Hombre viejo que pone sobre sus labios un dedo". En otra de las acepciones: "avisándonos con ello de que guardemos silencio, mientras se ve cómo mantiene en la siniestra un albrchigo repleto de follaje". El árbol del albrchigo estaba antiguamente consagrado a la figura de Arpócrates, Dios del Silencio, por ser sus hojas semejantes a la lengua y su fruto similar a un corazón³⁰²(Fig. 107).

³⁰² C. RIPA, 'El Silencio' T II, pp. 314-315. No xilografías. El albrchigo actualmente se conoce como albericoque.



Fig. 107. Fray M. BAYEU, 'El Silencio'. El claustriillo. Cartuja de las Fuentes. Huesca.

'La Generosidad': "Mujer hermosa [...] que va vestida de oro, llevando corona imperial en la cabeza. Ha de pintarse sentada encima de un león³⁰³" (Fig. 108).



Fig. 108. Fray M. BAYEU, 'La Generosidad', el claustriillo, Cartuja de las Fuentes. Huesca.



³⁰³ J. BAUDOIN, 1644, 'La Generosidad', T I, pp.79-80.

La descripción concuerda con la fuente literaria y visula de Ripa, sin embargo, actúa de forma discreta cuando según la descripción "... la mano derecha sujeta un collar de oro, joyas y otras cosas de gran estima, en acto de donar³⁰⁴" Bayeu se limita a poner una cadena dorada.

‘La Oración’: “Mujer vestida de verde, otra entrando, sosteniendo con la diestra un incensario encendido. Ha de tener los ojos vueltos hacia el cielo, mostrando un corazón en la siniestra”. También la xilografía responde a esta descripción, aunque sin el corazón, solo el incensario³⁰⁵ (Fig.109).



Fig. 109, Fray M. BAYEU ‘La Oración’, el claustriillo, Cartuja de las Fuentes, Huesca.

‘El Pudor’ a menudo se corresponde con la Pureza: “Se pintará jovencita vestida de blanco, que cubre su cabeza con un velo [...], con la diestra sostendrá un lirio blanco”. El lirio viene a ser la flor más propia de la virginidad y del pudor, según se canta de la esposa celestial en el Cantar de los Cantares³⁰⁶ (Fig.110) A esta idea le suma la ilustración procedente de Baudard con el sol sobre el pecho: “e con un sole risplendente sul petto; il quale dinota, che ogni mínima azione di questa virtù non temi di comparir alla luce³⁰⁷”. Esta misma alegoría fue utilizada por Llacer en Valencia (Fig. 36) con la ilustración de Baudard.

³⁰⁴ C. RIPA, ‘Generosidad’ ed. Orlandi, 1764, T III, p169. Este concepto no está recogido en la edición de 1613 traducido al castellano.

³⁰⁵ C. RIPA, ‘La Oración’, T II, pp. 158-159. Xilografía.

³⁰⁶ C. RIPA, ‘El Pudor’, T II, pp. 239-240. Xilografía de J. Baudoin.

³⁰⁷ J.B. BAUDARD, ‘La purita’, 1759, T III, p. 86,



Fig. 110. Fray M. BAYEU, 'El Pudor', el claustillo, Cartuja de las Fuentes, Huesca. 'La Pudicite', Baudoin, xilografía.

'La Fidelidad': "Mujer vestida de blanco, que con dos dedos de la diestra sostiene un anillo o sello. A su lado se pondrá un perro del color de su traje. El sello es símbolo de fidelidad. El perro animal fidelísimo". Otra entrada dice que "sostiene una llave con la diestra [...]. La llave es indicio de los secretos que se debe guardar sobre las cosas que competen a la fidelidad de los amigos³⁰⁸". Suma dos atributos de dos descripciones (Fig. 111).



Fig. 111. Fray M. BAYEU, 'La Fidelidad', el claustillo, Cartuja de las Fuentes, Huesca.; C. RIPA, 'la fidelidad', Padua, 1611.

³⁰⁸ C. RIPA, 'La fidelidad', T I, pp. 415-416.

‘La Obediencia’: “Mujer descalza y arremangada que da evidentes muestras de rapidez y prontitud, sujetando entre sus manos un torno alrededor del cual irá envolviendo la lana”. Otra entrada dice que “con la diestra un yugo, pintándose junto a éste un breve rótulo donde se lee: suave”. Fray Manuel ha sustituido parte de la descripción “El crucifijo y el hábito religioso [...] por amor a la Religión”, y ha introducido otra de las entradas para darnos una imagen más libre: “Mujer descalza y arremangada que da evidentes muestras de rapidez y prontitud, sujetando entre sus manos un torno alrededor del cual irá envolviendo la lana...”³⁰⁹. Esta segunda acepción incluida en el texto, el la ha traducido por pequeñas alas que coloca en los pies y en las manos con las que se representa ‘la Velocidad’, como los talaros de Mercurio³¹⁰. Además, sustituye libremente lo que podría ser el personaje está hilando por el gusano que tiene en la mano. Esta imagen es la suma de dos descripciones más su propia adaptación. (Fig. 112)



Fig. 112. Fray M. BAYEU, ‘La Obediencia’, el claustriillo, Cartuja de las Fuentes, Huesca.

‘La Perfección’: “Mujer vestida de oro que ha de mostrar los senos al descubierto, apareciendo en la esfera del Zodíaco, donde estará dibujando, mientras sujeta el compás con la siniestra, un círculo que ha de verse casi del todo acabado”³¹¹(Fig. 113).

³⁰⁹ C. RIPA, ‘la obediencia’, T II, pp. 136-138.

³¹⁰ C. RIPA, ‘la velocidad’, T II, p. 389.

³¹¹ C. RIPA, ‘La Perfección’. Según Pier Lione Casella, T II, p. 196.



Fig. 113. Fray M. BAYEU, 'La Perfección', el claustillo, Cartuja de las Fuentes, Huesca.

'La Vigilancia': "Mujer que lleva un libro cogido por la diestra, sujetando al mismo tiempo, con la otra mano, una lámpara encendida y una vara. A su lado y en el suelo se ha de pintar una grulla, que sostiene una piedra en una de sus patas³¹²". Porta una inscripción lateral (Fig. 114).



Fig. 114. Fray M. BAYEU, 'La Vigilancia', el claustillo, Cartuja de las Fuentes, Huesca.

'La Penitencia': "Mujer que lleva túnica de color muy oscuro, toda rota en jirones, viéndosele muy triste y derramando lágrimas en abundancia con unas ramas de espino en

³¹² C. RIPA, 'La Vigilancia'. T II. p. 419.

una mano y un pez en la otra”. En otra de las entradas: “Una parrilla símbolo de la verdadera penitencia³¹³”. Además, aquí el pintor incorpora una calavera y una cruz, contextualizando la penitencia a la comunidad cartuja, atributo que utiliza también en otra entrada (Fig. 115)



Fig. 115. Fray M. BAYEU, ‘La Penitencia’, el claustriillo, Cartuja de las Fuentes, Huesca.

‘La Pobreza’ “Mujer mal vestida, que ha de tener la diestra atada a un gran pedrusco que en la tierra reposa, la izquierda levantada, y un par de alas abiertas y sujetas entre esta mano y el brazo [...]. Las alas que sujeta en la izquierda simbolizan el deseo de algunos pobres, de ingenio destacado [...], atribuyéndose a los griegos la loable invención de esta figura³¹⁴”(Fig. 111). Existe gran correspondencia con la fuente.



Fig. 116. Fray M. BAYEU, ‘La Pobreza’, el claustriillo, Cartuja de las Fuentes, Huesca. C. RIPA, ‘la pobreza’, 1611.

³¹³ C. RIPA, ‘La Penitencia’, T II, pp. 190-192.

³¹⁴ C. RIPA, ‘La pobreza en los dotados de ingenio’. T II, p. 218.

‘La Humildad’: “Mujer que lleva al pecho la siniestra, manteniendo la diestra abierta y extendida. Ha de volver el rostro en dirección al cielo”. Otras entradas afirman que “a sus pies se pondrá además la cabeza de un león, que habrá de estar herido”, o que “sostiene una pelota con una de sus manos viéndose bajo su pie derecho una corona de oro³¹⁵”. (Fig. 117).



Fig. 117. Fray M. BAYEU, ‘La Humildad’, el claustriillo, Cartuja de las Fuentes, Huesca.

La figura está compuesta por la suma de tres descripciones. La xilografía corresponde a la tercera descripción. Sin embargo, todas las imágenes de las distintas ediciones corresponden al mismo modelo lo que confirma que ha compuesto su pintura con los distintos atributos descritos.

‘El Amor a la Virtud’: “Muchacho desnudo y alado. Lleva en la cabeza una corona de laurel y otras tres en las manos. Corona de laurel como símbolo del amor³¹⁶”. Ha transformado al muchacho en un *putto* con coronas y añade un segundo con las palmas uniendo la Virtud a la Santidad. (Fig. 118).

³¹⁵ C. RIPA, ‘La Humildad’, T I, pp. 499-500.

³¹⁶ C. RIPA, ‘Amor a la Virtud’, T I, p. 88.



Fig. 118. Fray M. BAYEU, 'El Amor a la Virtud', el claustriillo, Cartuja de las Fuentes, Huesca.

En cuanto a las figuras de los ángeles (Figs. 114 y 115), están muy deterioradas y es muy difícil transcribir el texto: Ángel 1: Filacteria: *Isaias 12:6 exulta et lauda habitatio Sion quia magnus in medio tui Sanctus Israhel* (regocíjate y canta, oh moradora de Sion, porque grande es en medio de ti el Santo de Israel).



Fig. 119. Fray M. BAYEU, 'Ángel', el claustriillo, Cartuja de las Fuentes, Huesca.



Fig. 120. Fray M. BAYEU, 'Ángel', el claustriillo, Cartuja de las Fuentes, Huesca.

Ángel: Filacteria: *Cantate Domino canticum novum: cantate Domino omnis terra. Salmo 95, 1-3.* (Cantad al Señor un canticum nuevo: cantad al Señor, toda la tierra).

Ángel: (...) *el anhelo de seguridad.*

Ángeles y querubín aparecen con una vara de azucenas, el joven con corona de flores o de palma y el cordero o la palma. Estos tondos con las imágenes que los ángeles y querubines cantan al Señor, como indican sus cartelas. En torno al claustro se construyeron las capillas donde los monjes que ya estaban ordenados sacerdotes celebraban misa. También fueron decoradas por fray Manuel con pinturas murales y en sus bóvedas, con distintas advocaciones según su destinatario. Entre ellas se encuentra la Capilla de San Bruno, en la que se encuentra el ‘Autorretrato de Fray Manuel Bayeu y su ayudante’ (Fig. 121).



Fig. 121. Fray M. BAYEU, ‘Pintura mural con autorretrato y el de su ayudante’, 1796, claustro, C. Fuentes, Huesca.

Fray Manuel lleva una barba blanca larguísima que nos indica que se trata de una persona mayor. La fecha 1796 corresponde al final de la obra, además de indicarnos el tiempo de ejecución y los periodos que se emplearon por año. A su lado, el ayudante, parece que está moliendo los pigmentos, seguramente era miembro de la comunidad. Este homenaje nos recuerda al que Giordano hizo también a Palomino o el de Dionis Vidad a su maestro Palomino.

Ese mismo año, 1796, Fray Manuel Bayeu viajó a Cataluña para trabajar en la que fue la primera cartuja fundada en España, la de *Scala Dei*³¹⁷, de la que no quedan pinturas

³¹⁷ J. I., CALVO RUATA, op. Cit., 1990, II, 3. Fray Manuel viajó a Barcelona, donde conoció al director de la Escuela de Barcelona, Joaquín Pere Moles y entablaron relación.

del pintor. También entabló relación con el director de la Escuela de Dibujo de Barcelona, P.P. Moles.

En conclusión, en la cartuja de las Fuentes hemos descrito y documentado veintitrés alegorías basadas en la Iconología de Ripa como fuente literaria y visual, en la que el uso que Bayeu hace ha sido bastante literal, aunque a veces creando la alegoría por adicción de elementos simbólicos de las distintas representaciones posibles. Sólo en casos puntuales Fray Manuel Bayeu se ha mostrado más creativo, como en la alegoría de la obediencia, sumando atributos de dos alegorías: la obediencia y la velocidad. Respecto a los conceptos elegidos, domina virtudes morales en consonancia con el espíritu de la cartuja y sus reglas. Estas se concentran básicamente en el silencio, el ayuno, la soledad, y en menor medida la penitencia; de ellas representa dos el silencio y la penitencia; el resto, son más genéricas, entre ellas la pobreza, junto a las siempre presentes virtudes cardinales.

Si hacemos una comparación respecto a la decoración de la cartuja de Porta Coeli, donde también el conjunto estaba formado por veinticuatro figuras, si exceptuamos tres de ellas de carácter religioso, tenemos veintiuna alegorías que comparten la mitad de los temas con la de las Fuentes, coinciden en subrayar virtudes cenobiales e igualmente están presentes las virtudes Cardinales. Respecto a las que podemos considerar las alegorías que hacen referencia específicamente a las normas de la orden cisterciense ambas cartujas comparten: las alegorías del Silencio y la Penitencia; mientras que en Porta Coeli están personificadas las cuatro: ayuno (abstinencia), silencio, soledad y penitencia.

Si analizamos la huella de Palomino en la decoración de la Cartuja de Granada, en la capilla del sagrario incluye cuatro alegorías: la fe, la religión, el silencio y la soledad, las dos últimas, también hacen referencia a las normas de la comunidad. Todas ellas tienen en común la alegoría del Silencio como señal de identidad.

El programa iconográfico sirve de instrumento de reflexión para los monjes en cuanto que a través de estas imágenes alegóricas se les indican las distintas virtudes que debían estar presentes en la vida de la comunidad y sobre las cuales pueden pensar al tiempo que se les facilita mediante los rótulos el contenido de la figura simbólica. La necesidad, de titular las alegorías, vino determinada por el concilio de Trento, quien entre

sus recomendaciones sobre las imágenes religiosas aconsejaba facilitar la lectura de las mismas por medio de los títulos explicativos³¹⁸.

Sin embargo, las pinturas que decoran la Basílica del Pilar de Zaragoza, el programa iconográfico tuvo como hilo conductor las advocaciones a la Virgen ‘Letanias laureatas’, las decoraciones alegóricas de las pechinas no portan títulos. En este caso, Francisco Bayeu que era el responsable de la obra, está imbuido del academicismo de la RABASF y de las ideas de la ‘nueva alegoría’ teorizada por Winckelmann que indicaba que estas debían ser lo suficientemente claras para no necesitar ninguna explicación adicional. Si nos retrotraemos a la cartuja napolitana de San Martino, decorada por el Caballero de Arpino, tampoco observamos que las alegorías tengan rótulos.

En los últimos Fray Manuel, decoró la Catedral de Jaca (1792). Existen los bocetos de las pechinas, que decoran la cúpula de la Catedral de Jaca que se encuentran en el museo Diocesano de Jaca, y que corresponden a las alegorías de la Fe, la Caridad, la Penitencia y la Perseverancia (Fig. 122):

³¹⁸ EMMANUELLE HÉNIN ‘Ceci est un bœuf. La querelle des inscriptions dans la peinture’. Recensión tomada de la web.: Aiyutando l’arte. Les inscriptions dans les décors tridentins d’Italie. <https://arthist.net/archive/17100/view=pdf> [consulta 15-5-2018].



Fig. 122. Fray M. BAYEU, 'Bocetos para la cúpula de la Catedral de Jaca', Museo Diocesano de Jaca, 1792.



Fig. 123. Fray M. BAYEU, 'La cúpula de la Catedral de Jaca'. Parte anterior: Alegorías de la Fe y la Caridad.

Las cuatro alegorías responden a la fuente de Ripa. En la parte anterior (Fig.123), vemos la Fe con los atributos característicos: el cáliz con la hostia y la cruz³¹⁹. Junto a ella la Caridad con los tres niños y la llama en la cabeza³²⁰. En la parte posterior, aunque sólo las vemos en los bocetos (Fig. 124).

‘La Penitencia’: “Mujer extenuada, de rostro macilento, revestida con ropas tristísimas y pobres, que ha de ir mirando atentamente a los cielos. Otra entrada sosteniendo un azote en la diestra y una cruz en la siniestra³²¹”. Ha sustituido el azote por la calavera, como en la imagen del claustro de la Cartuja (Fig. 115).

‘La Perseverancia’: “Mujer que con la diestra ha de sostener una sierpe, la cual se ha de pintar formando un círculo, pues sujeta su cola con la boca, cogiendo con la izquierda un atado de mechas de arcabuz, que estarán encendidas”³²².

Hacia el final de su vida realizó las pinturas la Cartuja de Valdemosa en Mallorca, 1804-1805; siguiendo la misma iconografía que había utilizado en la de las Fuentes, por lo que no reiteraremos los temas. Por último, recordar³²³ que fuera del ámbito religioso, había creado una pintura alegórica de homenaje a la Academia de Bellas Artes de Zaragoza, que hemos analizado (A. capítulo I, Fig. 27: ‘Alegoría de las tres Bellas Artes’).

En resumen, la pintura alegórica que se desarrolló en Zaragoza ha tenido dos formas de expresión básicamente. Por un lado, las pinturas alegóricas en la Basílica del Pilar que ha seguido unos principios comunes más en la órbita de la cultura madrileña en torno a Francisco Bayeu; mientras que, en la de la Cartuja de las Fuentes ha seguido un enfoque más próximo a la de la Cartuja valenciana de Porta Coeli. En ambas, las alegorías llevan incorporadas los títulos de las mismas, mediante filacterias o rótulos, y que responden a los directrices post tridentinas, de clarificar los contenidos de las mismas mediante títulos con la finalidad de hacer más comprensibles sus contenidos. En todas ellas, se cumple la relación estrecha con la fuente de Cesare Ripa, que también era partidario del uso de los rótulos.

³¹⁹ C. RIPA, ‘la Fe’, T I, pp. 401-406.

³²⁰ C. RIPA, ‘la Caridad’, T I. pp. 161-164. Xilografía. Edi. 1611, p. 72.

³²¹ C. RIPA, ‘la Penitencia’, T II, pp. 190-192.

³²² C. RIPA, ‘la Perseverancia’, T II, p. 199.

³²³ CONDE DE LA VIÑAZA, T II. P. 51-53:53. Fray Manuel Bayeu: “La Real Sociedad Económica Aragonesa posee tres bocetos de este Bayeu: Uno el techo de la Catedral de Jaca; otro que representa el nacimiento del Niño Dios, y, al incauto el tercero, que tiene por asunto una Alegoría de las Artes”.

Un hecho diferencial, entre Valencia y Zaragoza, ha sido la intensa impronta que en Valencia tuvo la figura de Palomino, durante todo el siglo XVIII, primero por su discípulo y seguidores y después por la Real Académica de Bellas Artes de San Carlos, a través de sus profesores.

D. II. 3. Barcelona

En el ámbito religioso, como ocurría en Madrid, no tenemos grandes ejemplos significativos, pues en ambos entornos su atención se concentró en la pintura civil, donde se produjo una gran demanda de pintura mural. En el primer caso, para decorar los Palacios Reales, y en el segundo palacios o casas grandes de la burguesía emergente, tema que trataremos a continuación. Sin embargo, destacaremos que recientemente se ha realizado una comunicación sobre los frescos que decoran la Sala Capitular de la Catedral de Barcelona, en el que se aborda su relación con Ripa³²⁴.

³²⁴ S. CANALDA i LLOBET, 'Cesare Ripa en los frescos catedralicios de la Cataluña del Setecientos', Simposio Internacional, Arquitectura obliqua i pintura decorativa del segle XVIII al Mediterraneo occidental. Palermo, 30 noviembre-2 diciembre 2017.