

LAS CAPILLAS COLATERALES DE LA CATEDRAL DE VALENCIA: RESTITUCIÓN Y LECTURA DE SUS PROGRAMAS ICONOGRÁFICOS

DAVID VILAPLANA
Universitat de València

LA catedral de Valencia hasta el año 1774 había conservado su antigua fábrica gótica con mejor o peor fortuna, a excepción del presbiterio y de alguna capilla, como la parroquial de San Pedro, renovados en estilo barroco.¹ Sin embargo, de acuerdo con el gusto estético del momento, consecuente con el desarrollo de la Ilustración, el Cabildo catedralicio, presidido por el arzobispo don Francisco Fabián y Fuero,² que rigió la sede valentina desde 1765 hasta su renuncia en 1794, pensó en hermostrar su iglesia por esas fechas, como así lo manifiesta Ponz en una de sus cartas: "Me aseguran que el ilustrísimo cabildo trata de hacer en esta Santa Iglesia una renovación de consecuencia, levantándola de techo y adornándola toda conforme a la mejor arquitectura".³ También Orellana se hace eco del disgusto que las formas góticas de la catedral producían en sus coetáneos al decir que "como se veía la piedra, parecía una mezquita".⁴

A juzgar por el volumen de obras a realizar en la catedral, prometíanse éstas muy costosas y largas; en consecuencia, era preciso que se encargase de ellas un arquitecto de reconocido prestigio que plasmase los deseos de los canónigos, por lo que se convocó un concurso previo, en 1773, al que presentaron diversos proyectos los dos arquitectos más afamados del momento: Vicente Gascó y Antonio Gilabert. La elección del segundo como ejecutor de la difícil empresa se debió sin duda a que, además de su reconocido prestigio como arquitecto y como director al frente de la clase de Arquitectura de la Academia, ya había trabajado, a total

satisfacción, para el Cabildo, concretamente en la renovación de los tejados de la catedral, que duró desde marzo de 1773 hasta diciembre del mismo año, colaborando con él el también arquitecto Lorenzo Martínez y Ascensio Sanchis.

El cabildo, reunido en la sala capitular de la Catedral, acuerda ya en firme la obra y arbitra los recursos convenientes. Comenzaron los trabajos en 1 de septiembre de 1774 al ritmo que permitían las circunstancias. El proyecto no consistía en levantar un templo de nueva planta —impensable por lo oneroso— sino en adaptar, en la medida de lo posible, la estructura gótica a un modelo clásico.

Gilabert combinó los órdenes compuesto —cuyo módulo y escala presente en el presbiterio barroco, respetó— y corintio, aplicando el primero a la nave central, cuyos pilares recubrió con pilastras gigantes con parástades a los lados y antas corintias en el apeo de los arcos, respetando los tramos en que estaban situados los magníficos órganos renacentistas, y decoró en el mismo estilo la parte correspondiente al coro, trascoro y transepto. En las naves laterales empleó el orden corintio, utilizando en las pilastras adosadas a los paños murales la misma articulación que en la nave central. Asimismo, estucó y doró las naves dejando intactas las bóvedas de crucería, pero los arcos apuntados, fajones y formeros, fueron redondeados para unificarlos todos bajo un mismo estilo. Las grandes capillas colaterales, por su parte, fueron edificadas de nueva planta, reduciendo el número y diversidad de ellas. Tanto el basa-

¹ Sobre el arquitecto Gilabert y la remodelación clasicista de la catedral valenciana, vid. S. Aldana, *Antonio Gilabert, arquitecto neoclásico*, Valencia, 1955, y particularmente el apurado estudio de J. Bérchez, *Los comienzos de la arquitectura académica en Valencia: Antonio Gilabert*, Valencia, 1987. Además de ocuparme de los aspectos estilísticos, realicé el estudio pormenorizado de los programas iconográficos plasmados en la catedral en *Arquitectura e iconografía de la Catedral de Valencia. Siglos XVII-XVIII*, Tesis de Licenciatura, Universitat de València, 1985, y, con nuevas aportaciones, en *Programas iconográficos en el arte valenciano del siglo XVIII*, Tesis Doctoral, Universitat de València, 1995. Sobre la capilla de San Pedro, vid. mi artículo: "La antigua capilla parroquial de San Pedro de la Catedral de Valencia: estilo e iconografía", *Archivo de Arte Valenciano*, 1986, pp. 65-68.

² El arzobispo Fabián y Fuero, además de promover numerosos proyectos de orden económico y agrícola, protegió las instituciones docentes, reedificó el Hospital de Sacerdotes Pobres, mandó construir la desaparecida biblioteca del Seminario Metropolitano, y como mecenas de las artes no sólo tuvo un papel importante en la renovación arquitectónica de la catedral sino que sufragó, en 1776, la convocatoria del Concurso General extraordinario de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Vid. J. Bérchez y V. Corell, *Catálogo de diseños de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (1768-1846)*, Valencia, 1981, p. XV.

³ A. Ponz, *Viaje de España*, tomo IV, Madrid, ed. 1988, p. 659.

⁴ M. A. Orellana, *Biografía pictórica valentina*, Valencia, ed. 1967, p. 494.

mento de los pilares como el zócalo de los muros fue revestido con mármoles policromos del país. Entre 1774 y 1776 fue renovado el crucero y el cimborrio, del que se sustituyó enteramente uno de los pilares, afectado de ruina, manteniéndose, sin embargo, las tracerías góticas de los ventanales.⁵ Con respecto a las obras ya efectuadas y al subsiguiente traslado y reforma del coro, finalizado en 13 de marzo de 1779, el *Diario de Valencia* nos informa:

La obra que se comenzó en 1 de Septiembre de 1774, y queda el crucero (el transepto) y la nave que corre por la espalda de la Capilla Mayor, hecha de arquitectura romana mixta, los dos órdenes corintio y compuesto, con adornos escogidos de lo mejor de los griegos, todo con perfiles de oro fino; y actualmente se están acabando los retablos de las Capillas, que se hacen de piedra jaspe y otros colores, todos iguales, y de igual gusto a la obra nueva, la que sigue por las naves colaterales, habiendo separado el Coro, que está en el medio de la Iglesia, y distaba 54 palmos de la Capilla Mayor, otros 54 palmos más (un tramo), para comodidad del pueblo en las festividades y días de concurso, y para evitar las conversaciones al tiempo del Sermón al tras Coro, que tiene de largo 108 palmos, sobrando con la mitad para la entrada de la puerta.⁶

En 21 de enero de 1779 se decidió la transformación en unidad de estilo y, en lo posible, de tamaño, de las capillas de San Luis Obispo, Santo Tomás, San Dionisio, San Vicente Ferrer, San Miguel, San Sebastián y Santísima Trinidad, siguiendo el noble modelo establecido por las capillas de la Purísima Concepción y de Santo Tomás de Villanueva, cuya renovación se inició en 1777.

Posteriormente se decide la reforma de las dependencias de la Catedral, dibujando Gilibert en 1789 unos nuevos planos. Se encarga asimismo de hacer la fachada de la nueva sacristía, y, finalmente, en 1792 aparece como firmante de unos pagos hechos por ciertas obras llevadas a cabo en las capillas de San Vicente Mártir y San Luis Obispo, quedando tras su muerte, ese mismo año, Lorenzo Martínez como único arquitecto, si bien no le sobrevive largo tiempo, pues murió a los pocos meses.

Desaparecido el principal artífice de la reforma catedralicia, otros destacados arquitectos como José García (1760-1796), Vicente Marzo (1760-1826), Joaquín Martínez (1750-1813), y Joaquín Tomás y Sanz (1769-1834), se encargaron de concluir las obras de la renovada catedral, presentando incluso nuevos proyectos que no pasaron del papel.⁷

Pasando ya a analizar estilísticamente las renovadas estructuras de las capillas colaterales de la catedral, objeto de nuestro estudio, conviene referir que éstas se abren fronteras en los muros perimetrales de las naves laterales, determinando la existencia de sendas portadas constituidas por el motivo palladiano del arco entre

dinteles, cabalgando los arcos de las embocaduras de las capillas sobre pilastras corintias escasamente sobresalientes del muro, lo que origina un desarrollo discontinuo de los entablamentos. Con toda lógica, los entrepaños fueron estructurados del mismo modo que los de los pilares de la nave, con la correspondiente banda de ondas a dos tercios de altura, y zócalo de mármoles policromos, desaparecidos en el proceso de reпрistinación del templo. Los arcos que coronan los accesos de las capillas están coronados por un frontón cuyo tímpano aparece adornado con molduras en forma de círculo flanqueado por dos triángulos, formulación que aparece ya en el frontón de la fachada de San Andrés de Mantua, obra de Alberti, y que será difundida por el tratado del manierista Serlio.⁸ Cada frontón, además, apea en una banda de hojas de acanto a modo de friso, elemento decorativo que reaparece en la rosca de los arcos torales del crucero y en el entablamento del tambor de las cúpulas de las capillas laterales.

Refiriéndonos a la estructura y decoración de las grandes capillas colaterales, hemos de decir que todas ellas responden al mismo esquema, si bien en planta existen diferencias: así, hay cuatro de planta cuadrada, lo que origina una cubrición a base de cúpulas circulares sobre pechinas —capillas de la Purísima Concepción, San Luis Obispo, Santo Tomás de Villanueva y San Francisco de Borja—, y dos de planta rectangular, dando lugar a sendas cúpulas ovales —capillas de San Vicente Ferrer y de San Miguel y San Sebastián, dedicada esta última actualmente a San José—. Tomando como modelo la de la Purísima Concepción, podemos observar como ésta presenta los muros laterales estructurados a base de cuatro pilastras de orden corintio —de idéntico módulo que las que constituyen el orden menor de la nave mayor y colaterales—, estando situadas dos en los ángulos y dobladas y solapadas con las del testero, a modo de parástades, y otras dos, de fuste estriado, flanqueando un arco central en cuyo intradós se sitúa un altar y retablo dedicado a una advocación secundaria. Los entrepaños, por su parte, aparecen adornados mediante encasamientos rehundidos, separados a dos tercios de altura por la correspondiente banda de ondas. Un zócalo de ricos mármoles policromos embutidos recorre la parte baja de los paramentos, resaltándose a modo de pedestal en la base de los soportes, ya sean pilastras o columnas. Sobre el rectilíneo entablamento que recorre los muros laterales y del testero de la capilla se forman tres diafragmas de medio punto articulados como falsas ventanas termales, con pilastras cajeadas y encasamientos rehundidos, centradas por ventanas ciegas en los diafragmas laterales y marco de relieve a modo de ático en el del testero, con jambas de molduras superpuestas y ángulos acodillados y dinteles con guardapolvos curvos.

La cubrición de las capillas se efectúa mediante cúpula, que se alza apeada sobre pechinas decoradas con relieves de estuco, presentando un tambor en cuya base hay un entablamento interrumpido por ménsulas pareadas en las que descansan las correspondientes pilastras

⁵ S. Aldana, *op. cit.*, p. 49.

⁶ *Diario de Valencia*, 13 de enero de 1794.

⁷ J. Sanchis y Sivera, *La Catedral de Valencia*, Valencia, 1909, p. 253.

⁸ Tal elemento ornamental aparece en diversas portadas diseñadas por el autor; *vid.* S. Serlio, *Il sexto libro*, Venecia, ed. 1600.

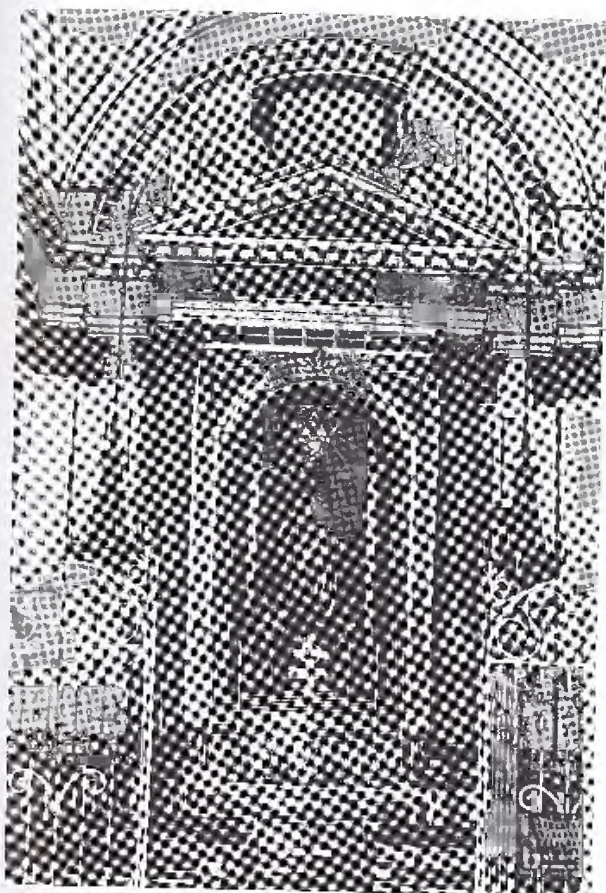


Figura 1. Capilla de la Purísima. Catedral de Valencia.

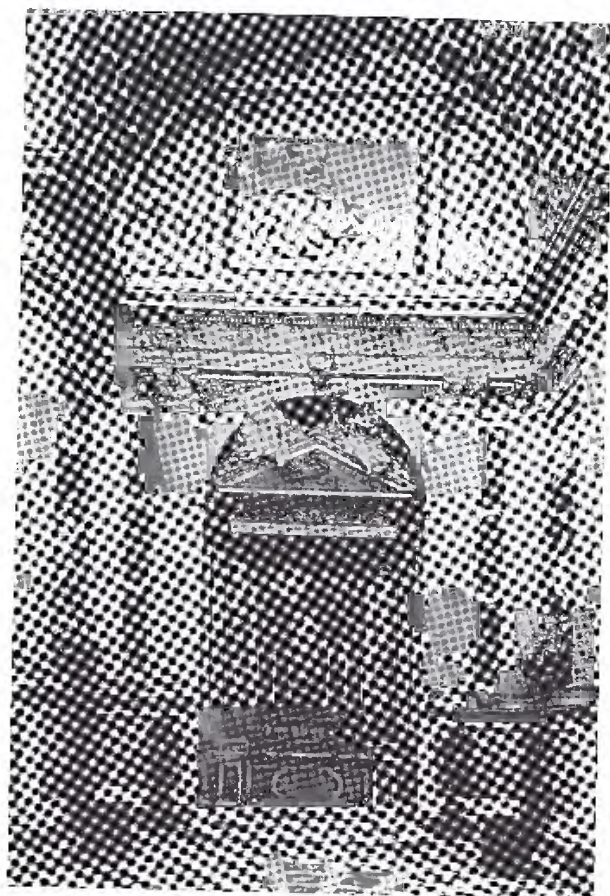


Figura 2. Capilla Corsini. San Juan de Letrán. Roma.

cajeadas que flanquean las ocho ventanas de iluminación, abiertas en dicho tambor. Corona éste un entablamento muy rico, de orden dórico-corintio, donde se integran los capiteles de las pilastras citadas. Se cierra la cúpula con una bóveda hemisférica o de media naranja, decorada con ocho ternas de radios formados por bandas de entrelazados y cintas inspiradas en diseños de Serlio, que se unen en una clave de acusado relieve en forma de guimaldas concéntricas y nacen de las pilastras del tambor, dejando entre sí ocho paños triangulares esféricos fragmentados en su mitad por un florón y en cuya base hay una venera. Tal compartimentación de la superficie esférica de la bóveda tiene su antecedente paradigmático en la de la cúpula de San Pedro de Roma. Exteriormente, las cúpulas de las capillas de la catedral presentan tambor octogonal y sus cubiertas aparecen trasdosadas de teja esmaltada azul cobalto, muy dentro de la tradición arquitectónica del barroco valenciano.

Pasemos a estudiar los retablos de las capillas. El principal, situado en el testero, es por su configuración el único elemento enteramente clásico de toda la estructura: está formado por un edículo prístilo, dístico,

de orden corintio, flanqueado por sendas contrapilastras, que se alza sobre pedestal discontinuo integrado en el zócalo de la capilla, presentando en su frente el ara; sobre el entablamento, cuyo friso aparece decorado con roleos de acanto de tipo romano, se eleva un frontón triangular con tímpano relivado. Las dos columnas mármóreas del edículo flanquean una hornacina —con la imagen del titular— cerrada por arco mixtilíneo (semicircular sobre dos segmentos rectos) del tipo empleado por Borromini en el Altar Filomarino (1635) de la iglesia napolitana de los Santos Apóstoles, y constantemente utilizado en el barroco español, singularmente en las obras de José Churriguera. Sobre las vertientes del frontón, por su parte, descansan sendas esculturas alegóricas en posición sedente, motivo ornamental de gran difusión cuyo precedente se halla en las figuras que Miguel Ángel talló para los sepulcros mediceos de San Lorenzo de Florencia, reapareciendo igualmente en los altares de la capilla Sforza (c. 1556-1565...) de Santa María la Mayor, obra diseñada por Miguel Ángel y ultimada al parecer por Giacomo della Porta, y en la portada de Viña Grimani.⁹

⁹ El motivo de las figuras recostadas sobre frontón gozó de difusión europea a partir de grabados impresos en todo tipo de libros, singularmente en tratados de arquitectura, apareciendo posteriormente tanto en edificios como en retablos, singularmente en los del romanismo español. En Valencia, aparte de los ejemplos que pudieran rastrearse en la retablistica —retablo de la iglesia del Corpus Christi, retablo de los Santos Juanes— aparece en la fachada barroca de la iglesia de San Andrés (1684-1686), en la portada de la antigua iglesia de la Congregación del Oratorio (1725-1736), en el remate del palacio de la antigua Aduana (1758...), en el frontón de la fachada de la iglesia del Temple (1761...) y en las sobrepuestas interiores de la capilla de la Virgen, diseñadas por Vicente Gascó en 1767, por citar sólo algunos de los modelos conservados.

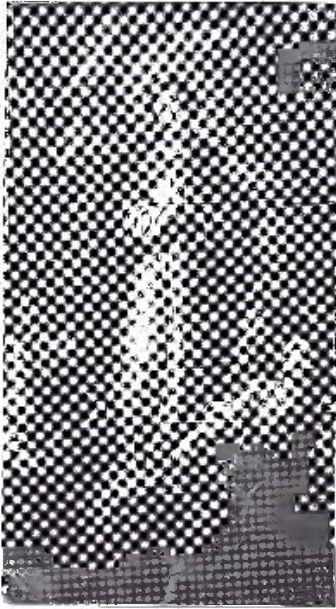


Figura 3. José Vergara: *Inmaculada Concepción*. Lienzo bocaporte. Capilla del Palacio Arzobispal. Valencia.

No obstante, la traza de edículo, virtualmente tan clasicista, que adopta el retablo principal de las capillas catedralicias, con sus figuras sedentes, se articula con un pseudo-ático relevado que corona el frontón ya en el diafragma del muro testero, recordando el conjunto, por tanto, la típica composición de los retablos-tabernáculo del Manierismo y del Barroco, renovada y depurada en el Clasicismo Barroco italiano. De hecho, el retablo mayor de las capillas que estudiamos, con su estructura ortodoxamente clásica, derivada de la de los edículos del Panteón de Roma, pero conectada al ático superior e integrada a la estructura clasicista de los paramentos laterales, articulados con pilastras solapadas y zócalos marmóreos, deriva de un modelo extraordinariamente feliz del Clasicismo romano como es la capilla Corsini de San Juan de Letrán, obra realizada en 1732-1735 por Alessandro Galilei y que constituye una revisión, en clave barroco clasicista, de los modelos del alto Barroco romano de raíz berniniana.

Por lo que se refiere a los dos retablos menores de las capillas colaterales —similares a los que presiden las capillas de la girola y transepto del templo—, encastrados en las hornacinas de los muros laterales, presentan una estructura de tabernáculo de carácter acentuadamente barroco clasicista. Constan de un plinto corrido y resaltado en sus extremos, en el que apoyan las dos columnas entregadas del cuerpo principal, flanqueando éstas una hornacina arquitrabada donde figura la imagen o lienzo correspondiente al titular del altar. Las columnas quedan flanqueadas, a su vez, por sendas contrapilastras, y el entablamento que las corona aparece quebrado, en avance sobre las columnas. El ático que remata el retablo presenta un marco rectangular mixti-

lino, con frontón curvo, enmarcado por dos aletones que enlazan con el cuerpo principal; por fin, a plomo con las columnas del primer cuerpo se sitúan jarrones o urnas llameantes. Dicha tipología de retablo, que cuenta en el Manierismo y en el Barroco con notables precedentes, en Valencia alcanza su más noble formulación barroco-clasicista en el ejemplar que diseñó Miguel Fernández para la capilla de la Virgen de Gracia de la iglesia del Temple (c. 1775-1776), modelo sin duda alguna de los de Gilabert y de tantos otros que se construirán posteriormente en diversas iglesias de la ciudad y de la región.

De otra parte, las capillas de planta rectangular de las naves colaterales de la catedral se diferencian del modelo descrito únicamente en que el correspondiente retablo principal, para que ocupe menos espacio, está formado por dos columnas entregadas y no exentas, como es el caso de las que presiden los retablos de las de planta cuadrada. Común a todas ellas, es, sin embargo, la riqueza de las molduraciones, la abundancia de soportes, con multiplicación de sofisticados solapamientos y parástades, el empleo de fuertes contrastes cromáticos —muros blancos con toques dorados frente a zócalos y retablos de mármoles y estucos pulidos policromos—, la heterodoxia compositiva de los recercados de las ventanas y áticos, de acento claramente barroco, como lo es asimismo el contraste de extrema luminosidad que ofrecen frente a la penumbra de las naves colaterales a las que se abren. Todo ello nos permite afirmar que dichas capillas puedan ser conceptuadas como obras maestras del Clasicismo Barroco valenciano, corroborando la alta calidad de su trazado el que puedan enumerarse múltiples secuelas suyas en el ámbito de la arquitectura valenciana de fines del siglo XVIII y aun a lo largo del siglo XIX.

Como se ha dicho, el cabildo acordó la construcción de las grandes capillas de las naves colaterales en 1777, encargándose de las obras los arquitectos Gilabert y Martínez. Situada en el lado del Evangelio, la nueva capilla de la Purísima Concepción habría de servir primeramente como modelo de las restantes que se construirían, sucesivamente, en sustitución de las antiguas.

Como todas las demás capillas que vamos a estudiar, esta de la Purísima contiene sobre el frontón del retablo principal una pareja de figuras alegóricas, realizadas en estuco, que en este caso representan a las heroínas bíblicas —prefiguradas de María— *Judit* y *Jael*.

Judit, recostada sobre la vertiente izquierda del frontón, vestida con traje principesco, lleva asida por los cabellos la cabeza degollada de Holofernes, general de los ejércitos de Nabucodonosor, al que mató por salvar la ciudad hebrea de Betulia.¹⁰ Todos los padres de la Iglesia celebran la fortaleza, constancia, piedad y esperanza en Dios de que dio muestras la heroína. Ella misma decía que el ángel del Señor la había guardado en su ida, estancia y vuelta del campamento de Holofernes, no habiendo permitido Dios que su castidad sufriese ofensa. Por todo ello Judit es tenida como prefigura de la Virgen, pues, como dice Palomino:

Judit símbolo (...) es también, y más propiamente, de María Santísima, que cortó la cabeza de Holofer-

¹⁰ *Judit*, 13, 6-10.

nes; esto es, holló la cabeza de la serpiente antigua, que por todas partes nos tiene sitiados y combatidos (...).¹¹

Jael, por su parte, ha sido representada en la parte derecha del frontón, en el momento de atravesar la cabeza de Sísara con un clavo, a golpe de martillo. Sísara era general del ejército del rey cananeo Jabín, que mantenía sojuzgados a los judíos. Éstos, a instancias de la profetisa Débora, reunieron un gran ejército que derrotó al enemigo, cuyo general, al huir, se introdujo en la tienda de Jael, donde, con un engaño de ésta, recibió tan terrible muerte.¹² Aunque a primera vista la acción de Jael parezca reprochable, ésta ha sido excusada puesto que Débora, alabándola, aseguró que lo hizo por inspiración divina.

Sobre el diafragma situado por encima del retablo hay un relieve que representa a *San Pascual Bailón adorando el Santísimo Sacramento*. El santo, arrodillado contempla en actitud extática la aparición de un ostensorio con la Hostia, que surge entre nubes y ángeles; en el fondo se vislumbra, en lejana perspectiva, el convento franciscano de Vila-real. El relieve, cuya iconografía es la común en las representaciones del santo, constituye una versión del realizado por Daniele Solavo para el presbiterio de la catedral.

Las pechinas de la cúpula de la capilla, por su parte, fueron decoradas con relieves que representan alegorías de excelencias marianas. En cada uno de los triángulos esféricos hay una pareja de angelitos sosteniendo un atributo mariano, al que acompañan otros en posición secundaria y una filacteria con la inscripción aclaratoria.

Las alegorías efigiadas, empezando por la situada en la pechina izquierda del fondo de la capilla, son las siguientes:

Primera pechina: El sol y las rosas. *ELECTA UT SOL. Cant. VI, 9* ("Escogida como el sol"). Las rosas se refieren a la cita: "Como rosal plantado en Jericó", *Eclo., 24, 18*.

Segunda pechina: La luna y las azucenas. *PULCHRA UT LUNA. Cant. VI, 9* ("Hermosa como la luna"). Las azucenas aluden a otro pasaje bíblico: "Como azucena entre espinas", *Cant., 2, 2*.

Tercera pechina: El cinamomo. *SICUT CIN. AROMAT. Eclo. 24, 20* ("Como cinamomo aromático").

Cuarta pechina: El espejo. *SPEC. SINE MACULA. Sap. C. VII, 26* ("Espejo sin mancha").

Las obras escultóricas estudiadas, de excepcional calidad estilística, fueron realizadas gracias a la munificencia del arzobispo Fabián y Fuero, en 1781, por el gran escultor académico José Esteve Bonet (1741-1802), tal y como consta en su *Libro de la Verdad*.¹³

La hornacina del retablo contuvo hasta 1936 una

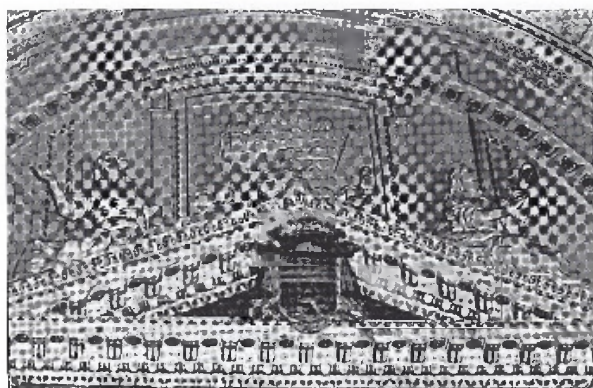


Figura 4. Capilla de San Vicente Ferrer. José Puchol: *La Elocuencia y la Templanza. Gloria de San Vicente Ferrer*.

magnífica talla de la *Inmaculada Concepción*, obra maestra del mismo Esteve tallada en 1781¹⁴ y sustituida en la actualidad por una discreta copia de Ponsoda. La imagen, de iconografía inmaculista absolutamente ortodoxa,¹⁵ representaba a la Virgen, como es preceptivo, con el manto azul sobre túnica blanca, las manos juntas, en actitud de devoción, alzándose sobre la esfera celeste y pisando la serpiente del maligno; a sus pies, el creciente lunar y dos angelillos portando los atributos marianos del espejo y la azucena.

La hornacina del retablo se cubría con un lienzo bocaporte con la representación de la Inmaculada Concepción —de iconografía diferente respecto a la de la talla de Esteve—, rodeada por un grupo de ángeles mancebos tañendo diversos instrumentos musicales, obra que fue pintada por Vergara en la misma época, y que el académico retocó y restauró en 14 de octubre de 1788.¹⁶ Hemos descubierto la pintura, por cierto de excelente factura, presidiendo el altar de la capilla del Palacio Arzobispal, a donde pasaría sin duda tras la guerra civil y la subsiguiente reconstrucción del edificio.

El altar situado en el muro de la izquierda de la capilla está dedicado a *San Luis Bertrán*. En su retablo se conserva una pintura con la imagen del santo, réplica de la que pintó Zariñena en 1584 y que hoy se expone en el museo del Patriarca.¹⁷ Aparece el santo de cuerpo entero, en hábito de dominico, con sus atributos particulares: crucifijo, cáliz con serpe y vara de azucenas, símbolo de pureza. El retablo de la derecha, idéntico al frontero, está dedicado a la *Beata Josefa Inés de Benigánim* (1625-1696).¹⁸ La pintura, obra excelente del pintor de tendencia nazarena Carlos Gimer (1834-1917),¹⁹ la representa en visión extática, con los brazos extendidos hacia el Niño Jesús, que vuela en las al-

¹¹ Palomino, *Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, ed. Aguilar, 1947, pp. 704-705.

¹² *Jueces*, 4, 17-24.

¹³ Igual Úbeda, *José Esteve Bonet. Imaginero valenciano del siglo XVIII. Vida y obras*, Valencia, 1971, p. 65.

¹⁴ *Ibid.*, p. 66.

¹⁵ El tema iconográfico de la Inmaculada Concepción aparece en 1505, en forma de xilografía, en las *Heures de la Vierge à l'usage de Rome*, publicadas en París por Thielman Kerver. Vid. E. Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen-âge*, París, 1922, p. 214.

¹⁶ Sanchis y Sivera, *op. cit.*, p. 544.

¹⁷ M. S. Soria, "Un retrato de San Luis Bertrán, por Zariñena", *Archivo de Arte Valenciano*, 1956, pp. 41-45.

¹⁸ Vid. su biografía por T. V. Tosca, *Vida y virtudes de la Venerable Madre Sor Josepha María de Santa Inés (en el siglo Josepha Albiñana). Religiosa Descalça en el exemplarísimo Convento de la Purísima Concepción de Nuestra Señora de la Villa de Benigánim*, Valencia, 1715.

¹⁹ S. Aldana, *Guía abreviada de artistas valencianos*, Valencia, 1970, p. 172; E. Tormo, *Levante*, Valencia, 1909, p. CLXII.

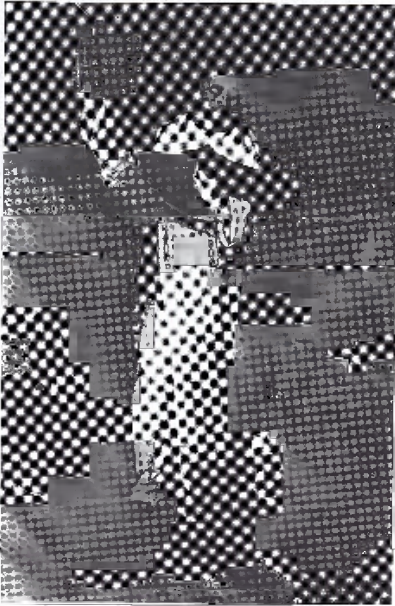


Figura 5. Capilla de San Vicente Ferrer. Vicente Inglés: *San Vicente Ferrer resucitando a una difunta en Salamanca*.

turas, entre resplandores. Acompañan a la beata un crucifijo y una calavera sobre un libro, símbolos de la meditación propia de la vida contemplativa. El anterior titular del retablo era *Cristo atado a la columna*, cambiándose por el actual en 1888, cuando León XIII beatificó a la religiosa. De esa época debe datar la pintura y la imagen de talla que ocultaba, obra de Modesto Pastor. Por su parte, el ático del retablo queda ocupado por una pequeña pintura que representa, en actitud extática ante la Hostia, al franciscano *Nicolás Factor* (1520-1583), beatificado en 1786 por Pío VI,²⁰ momento en que se le debió dedicar tal representación pictórica.

Contiguas a la anterior, la capilla de San Vicente Ferrer es algo más reducida y de planta rectangular, por lo que presenta cúpula oval y retablo principal de columnas entregadas. Esta capilla, ultimada c. 1781, ocupa la estructura, sólo advertible desde el exterior del edificio, de una anterior gótica, la única al parecer no derribada cuando las reformas del siglo XVIII. Su decoración escultórica, atribuible al escultor José Puchol, es de calidad discreta, destacando sobre el frontón del retablo principal dos figuras alegóricas sedentes, alusivas a sendas virtudes del santo titular, que representan, la de la izquierda, la *Elocuencia*, y la de la derecha, la *Templanza*.

La virtud de la *Elocuencia* está representada tal y como la describe la célebre *Iconología* de Ripa, salvo que carece del papagayo con que la caracteriza el tratadista italiano:

Matrona vestida con hábito honesto, en la cabeza tendrá un papagayo, y la mano derecha abierta hacia afuera, y la otra cerrada, escondiéndola bajo el vestido. Esta figura está conforme a la opinión de Zenón Estoico, el cual decía que la Dialectica era semejante a una mano cerrada, porque procede astutamente, y la elocuencia a una mano abierta, que se extiende y difunde mucho más.²¹

La figura de la *Templanza* también se inspira en Ripa, aunque no en la caracterización más corriente que de esta virtud ofrece tal autor. Se la representa como una matrona que vierte un líquido de un jarro a otro:

Otros en cambio imaginaban la *Templanza* llevando entre sus manos dos vasos, haciéndolo de forma que, vertiendo una parte del contenido de uno, rellenaban el otro. Lo mismo ocurre en efecto con la moderación, que une en uno solo, cual dos distintos líquidos, dos distintos extremos.²²

Ambas virtudes, *Elocuencia* y *Templanza*, son propias de San Vicente Ferrer, puesto que con su predicación convirtió a miles de incrédulos y siempre fue muy sobrio en el comer y beber –jamás probó carne, excepto al final de su vida, al decir de sus biógrafos–.

Encima del frontón del retablo, a modo de ático, aparece un relieve que representa la *Gloria de San Vicente Ferrer*, presentándose éste, en actitud orante, ante la Santísima Trinidad, flanqueada por la Virgen y San Juan Bautista. San Vicente está acompañado, en un nivel más bajo, de varios otros santos, de cabezas nimbadas –puede distinguirse un obispo–, quizá en alusión a la antigua titularidad de la capilla, anterior a 1600, que era la de Todos los Santos.

Las cuatro pechinas de la cúpula llevan relieves con escenas alusivas a la vida del santo. La primera de ellas, situada al fondo de la capilla, mano izquierda, representa el *Bautizo de San Vicente Ferrer*. La escena se desarrolla en la capilla bautismal de la iglesia valenciana de San Esteban, apareciendo en ella el párroco revestido con la estola, portando el libro, y echando agua sobre la cabeza del niño, que es sostenido sobre la pila por su padrino, el Jurado Mayor, al que acompaña la madrina, doña Ramona de Carroz, señora de Rebollet y Corbera. Tras el oficiante, vemos a otro jurado –asistieron al acto todos los que tenían título–, que porta una candela encendida con su mano derecha.²³

En la segunda pechina, a mano derecha, se esigió la escena de la *Curación milagrosa de San Vicente Ferrer por obra de Jesucristo*. Aparece en el centro de la composición el santo dominico, recostado, al que se le aproxima Cristo, tocándole con su mano derecha una mejilla; contemplan la escena, a izquierda y derecha, Santo Domingo y San Francisco de Asís, respectivamente. Efectivamente, en una ocasión que el dominico se hallaba gravemente enfermo, se le apareció Jesús,

²⁰ J. Company, *Vida del Beato Nicolás Factor...*, Valencia, 1787.

²¹ Cesare Ripa, *Iconología*, Roma, ed. 1603, p. 128.

²² *Ibid.*, p. 480.

²³ J. Torrent y Cros, *Glorias Valencianas. Noticia de Imágenes, Santos y Venerables pertenecientes al Reino de Valencia*, Valencia, 1886, p.

acompañado de los citados santos fundadores, el cual, tocándole con sus dedos la cara, le sanó. Desde entonces, siempre que San Vicente se enardecía en el púlpito, se le traslucían claras y patentes en sus mejillas las señales de los dedos con que Cristo le tocó.²⁴

La tercera pechina, situada a la derecha de la entrada de la capilla, representa a *San Vicente Ferrer, agonizante, asistido por la duquesa de Bretaña*. Vemos en el centro de la composición al santo, recostado sobre un lecho, en trance de morir, acompañado por otro religioso que le asiste junto a una cortina; a la izquierda, una dama noble, la duquesa de Bretaña, ofrece un plato con carne al dominico —que comió, engañado de que era pescado— mientras otra dama, la condesa de Peroet, situada detrás, contempla el suceso con semblante triste.²⁵ El óbito ocurrió en Vannes el 5 de abril de 1419.

La cuarta y última pechina incorpora como imagen plástica la *Éxtasis de San Vicente Ferrer ante la Santísima Trinidad*. El santo, que apoya una mano sobre su pecho en ademán de entrega y amor, aparece levitando entre nubes y genuflexo ante la Santísima Trinidad, que le encomienda la predicación del Evangelio por el mundo. La célebre frase apocalíptica *TIMETE DEUM ET DATE ILLI HONOREM*, escrita sobre una filacteria, enmarca la cabeza del santo personaje.

La decoración de la capilla se completa con tres grandes lienzos de Vicente Inglés († 1821),²⁶ atribuidos erróneamente por Sanchis Sivera a J. Vergara.²⁷ El primero de ellos, bocaporte del retablo principal —en cuya hornacina hubo una imagen plateada del santo— representa la *Aparición de la Virgen con el Niño Jesús a San Vicente Ferrer*,²⁸ al que hace entrega de una azucena, símbolo de la pureza, a la par que el Niño Jesús le presenta una corona de laurel, señal del triunfo. Un cortejo de ángeles músicos remata la composición.

Los otros dos lienzos de la capilla, situados en los muros laterales de la capilla, representan sendos milagros efectuados por San Vicente Ferrer. La pintura de la izquierda tiene por tema a *San Vicente Ferrer convirtiendo a unos judíos en Salamanca*. La composición incorpora, a la derecha de la efigie del titular, la enigmática figura de un noble, anacrónicamente vestido a la usanza del siglo XVI, que señala con su mano derecha al espectador. El milagroso suceso protagonizado por el santo nos lo narra Mérita en estos términos:

Pasó (San Vicente) a Salamanca, donde un día se entró en la Synagoga de los judíos, por medio de traza que le dio uno de ellos; al tiempo que estaban juntos, y de repente, con la Cruz en la mano, empezó a predicarles los frutos de aquel árbol, y como perseverasen tercios aparecieron de repente varias cruces sobre las capas de ellos, y tocas de las hebreas. Viendo este prodigio pidieron todos el Bautismo, y recibido éste,

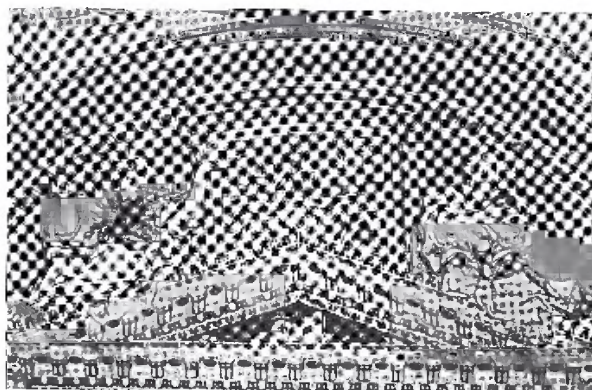


Figura 6. Capilla de San Luis Obispo. José Cotanda: *La castidad y la humildad. Apoteosis de San Luis Obispo*.

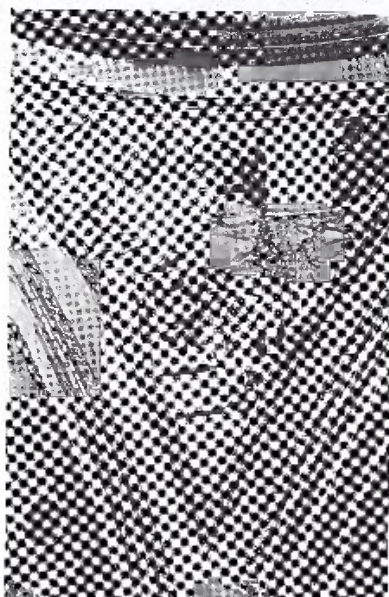


Figura 7. Capilla de San Luis Obispo. José Cotanda: *San Luis Obispo penitente* (relieve destruido).

se llamaron vicentinos. El sitio de la Synagoga se dedicó en Iglesia con título de Vera Cruz, que oy poseen los Mercenarios.²⁹

El lienzo de la derecha representa a *San Vicente Ferrer resucitando a una difunta*,³⁰ prodigio que relata asimismo el biógrafo antes citado:

En la misma Ciudad (Salamanca), predicando otro día en la Huerta de su Convento de San Esteban, dijo:

²⁴ T. Mérita y Llácer, *Vida, milagros y doctrina del valenciano Apóstol de Europa San Vicente Ferrer*, Valencia, 1755, pp. 34-35.

²⁵ *Ibid.*, pp. 154, 157-158.

²⁶ Orellana, *op. cit.*, p. 586.

²⁷ Sanchis y Sivera, *op. cit.*, p. 337.

²⁸ Mérita y Llácer, *op. cit.*, pp. 23-24.

²⁹ *Ibid.*, p. 96.

³⁰ Inglés se inspiró literalmente en la composición al fresco sobre el mismo tema que José Vergara pintó para la capilla de San Vicente Ferrer del Convento de Santo Domingo, y de la cual hay un dibujo preparatorio (n.º 614) en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Vid. A. Espinós, *Museo de Bellas Artes de Valencia. Catálogo de dibujos II (siglo XVIII)*, tomo II (V-Z), Madrid, 1984, p. 217.

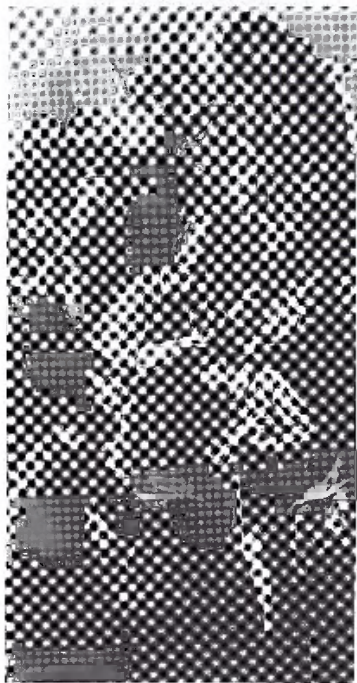


Figura 8. José Vergara: *San Luis Obispo coronando a su hermano Roberto como rey de Nápoles*. Boceto. Real Sociedad Económica. Zaragoza.



Figura 9. José Vergara: *San Luis Obispo lavándole los pies a un mendigo*. Boceto. Real Academia de San Fernando. Madrid.

En mi se cumple la profecía del Angel que vio San Juan, de lo que os daré testigo mayor de toda excepción. Id a la puerta de San Polo, y traedme una difunta que allí está y yo la resucitaré. Tragéronse la, así que la tuvo delante, le dijo el Santo: Te mando que vuelvas a esta vida mortal, y resucites en testimonio, y prueba, de que yo soy el sujeto significado por aquel Angel, que vio el Evangelista Juan. No bien acabó de decir esto quando se levantó de repente la difunta, a vista de millares de hombres.³¹

La capilla siguiente, hacia los pies del templo, está dedicada a San Luis de Anjou, obispo de Tolosa. Nacido en Brignolles en 1274, era sobrino de San Luis, rey de Francia e hijo de Carlos II, rey de Nápoles y Sicilia y conde de Provenza. Estuvo preso siete años en Barcelona en lugar de su padre, renunciando más tarde a la sucesión al trono en favor de su hermano Roberto por vestir el hábito de San Francisco. Designado obispo de Tolosa, murió en Marsella en 19 de abril de 1299, a los dos años de ostentar dicha dignidad, nombrándosele patrono de Provenza. Cuando Alfonso V el Magnánimo conquistó Marsella, en 1417, se llevó los restos del santo, como trofeo de su sorprendente victoria, donándolas a la catedral de Valencia. Fue canonizado por Juan XXII en 1317.

La estructura arquitectónica de la capilla fue ultimada en 1797 por Cristóbal Sales, si bien la decoración escultórica no se concluyó hasta 1800.³² El retablo principal tiene, como los de las restantes capillas, dos figuras alegóricas sedentes situadas sobre el frontón,

que representan sendas virtudes propias del titular: La *Castidad* y la *Humildad*, y no la *Caridad* y el *Desprecio del mundo* que identificó Sanchis y Sivera.³³

La figura de la *Castidad*, inspirada como es preceptivo en la que describe la *Iconología* de Cesare Ripa, es una doncella que alza con la mano izquierda una tórtola, mientras empuña con la derecha el tallo de una rama —hoy perdida— de laurel:

Lleva el ramo de laurel porque este árbol tiene grandísima semejanza con la castidad, debiendo ser perpetua, como perpetuo es el verde del laurel, y hacer resistencia a la llama del amor, como resisten sus ramas sobre el fuego. También Ovideo en el libro 1 de las *Metamorfosis* dice que Daphne quedó casta al transformarse en laurel. La tórtola enseña con el propio ejemplo a no contaminar jamás el honor y la fe del matrimonio conversando solamente con la que desde el principio ha elegido por compañera. Las tórtolas son como refiere Pierio Valeriano en el libro 22 de su *Ieroglífica*, el símbolo de la castidad porque la tórtola cuando a perdido su compañera, no se une con otra nunca más.³⁴

La alegoría de nuestro retablo lleva como complemento iconográfico un sol en el pecho, atributo que corresponde a la *Virtud*, según prescribe Ripa.³⁵

La alegoría situada a la derecha del frontón es la *Humildad*. Viene representada como una mujer con los brazos cruzados sobre el pecho, llevando en una de las manos una pelota, y hollando con sus pies una corona. Así, efectivamente, describe tal virtud Ripa:

³¹ *Ibid.*, p. 97.

³² Bérchez, *op. cit.*, pp. 136-137.

³³ Sanchis y Sivera, *op. cit.*, p. 341.

³⁴ Ripa, *op. cit.*, pp. 66-67.

³⁵ *Ibid.*, p. 512.



Figura 10. Capilla de San Luis Obispo. Vicente López:
San Antonio Abad.



Figura 11. Juan Bernabé Palomino: *San Antonio Abad.*

Mujer con los brazos en cruz sobre el pecho, teniendo en una mano una pelota, una cinta al cuello, la cabeza inclinada, y bajo el pie desnudo tendrá una corona de oro. Todos los signos muestran el conocimiento interior de la pequeñez de nuestros propios méritos, en lo que consiste principalmente esta virtud. La pelota puede decirse que es el símbolo de la humildad, porque cuanto más se lanza a tierra, tanto más se eleva y San Lucas en el Capt. 14, vers. 11 dice así: Qui se humiliat exaltabitur (“El que se humilla será ensalzado”). Tiene la corona de oro bajo el pie, porque la humildad desprecia las grandezas y las riquezas.³⁶

Las dos virtudes descritas se corresponden plenamente con las cualidades morales de San Luis Obispo, que, al decir de sus biógrafos, fue “ejemplo de pureza, humildad y desprecio del mundo (...)”.³⁷

El relieve sobre el frontón del retablo representa la *Apoteosis de San Luis Obispo*, apareciendo el santo, en el centro de la composición, vestido de pontifical y en actitud orante, elevado al cielo por varios ángeles, mientras un fraile franciscano, arrodillado a la derecha, contempla el prodigio. Así lo narra, en efecto Ribadeneyra:

En la misma hora de su tránsito bienaventurado, un fraile Menor estando en oración vio que multitud de

Ángeles llevaban su alma al cielo (...). Después de enterrado también apareció sobre el altar mayor (de la iglesia donde se celebró el funeral) vestido de Pontifical con su mitra y báculo pastoral, dando la bendición al pueblo como solía.³⁸

Hay que añadir que en el tímpano del frontón del retablo figuran en relieve los atributos episcopales —mitra, cruz y báculo— y un escudo con lises, alusivo a la realeza de Francia, a la que pertenecía el santo por nacimiento.

Como en el caso de las restantes capillas, las pechinas de la cúpula están decoradas con relieves que, desgraciadamente, aquí no responden en su totalidad al programa iconográfico original. En efecto, las dos pechinas situadas al fondo de la capilla representan, la de la izquierda, la *Anunciación*, y la de la derecha, el *Traslado de la casa de la Virgen a Loreto*, relieves que fueron colocados tras la guerra civil, sustituyendo a otros relativos al santo titular, en razón de que la capilla fue dedicada durante un tiempo a la Virgen de Loreto, patrona del arma de Aviación.

No se han perdido por fortuna los dos relieves de las pechinas situadas sobre el arco de acceso a la capilla. El de la derecha representa el *Voto de Castidad de San Luis Obispo*. El santo, principescamente vestido y semigenuflexo, levanta la mano derecha e actitud de jurar ante un altar, donde descansan un crucifijo, un libro de

³⁶ *Ibid.*, pp. 214-215.

³⁷ P. de Ribadeneyra, *Flos Sanctorum*, vol. II, Madrid, 1610-1616, p. 360.

³⁸ *Ibid.*, p. 363.

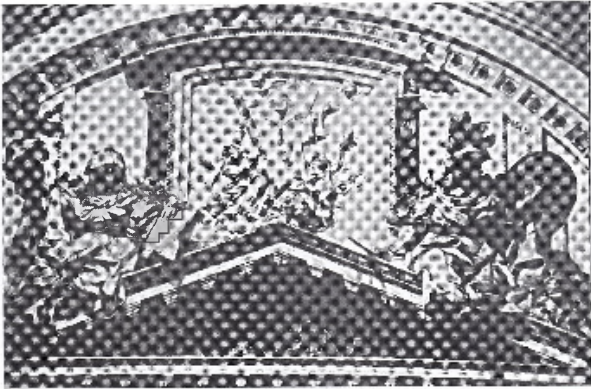


Figura 12. Capilla de San Vicente Mártir. José Cotanda: *La Fe y la Fortaleza. Apoteosis de San Vicente Mártir.*

los Evangelios y una calavera, en alusión a lo efímero de la existencia terrenal. A la izquierda de la composición, dos personajes regios, sin duda sus padres, contemplan la escena. El tema iconografiado se refiere sin ninguna duda al voto de pureza que efectuó el santo antes de abrazar la Religión. Poseía esta pureza en tal alto grado de perfección, que aun siendo niño, no permitía que mujer alguna entrase en su cuarto, y, a imitación de Job, hizo pacto con sus ojos de no mirar a ninguna a la cara, llegando incluso al extremo de no establecer contacto físico con mujer alguna jamás, ni siquiera con su madre, a la que no volvió a besar nunca.³⁹

En la pechina fronterera se representó a *San Luis Obispo, penitente*. El relieve (recientemente destruido por un filtración de humedad, pero del que publico fotografía) nos mostraba, arrodillado ante un altar con crucifijo y calavera, al joven santo desnudo de cintura para arriba, con cilicio, una mano en el pecho y sosteniendo con la otra una cadena, en actitud de flagelarse. A esta severísima conducta del santo se refiere también Ribadeneyra:

Para guardar más perfectamente la joya preciosa de su castidad, era muy templado en el comer y beber, y afligía su cuerpo tierno y delicado disciplinándose muchas veces con cadenas de hierro.⁴⁰

En la hornacina del retablo se conservan los restos del santo en urna de plata y busto relicario, dentro de un magnífico armario-vitrina neoclásico. Tres pequeñas tallas doradas completan la decoración del nicho: una pareja real —los padres del santo, ataviados a la moda del siglo XVI— flanquea la urna, y la figura de un ángel la corona. El conjunto del armario y figuras, procedente del relicario de la catedral, fue tallado por el gran escultor y tallista José Cotanda, en sustitución de otras de plata, destruidas durante la guerra de la Independencia. El mismo Cotanda realizó c. 1800 toda la decoración escultórica de la capilla, esto es, las estatuas y bajorrelieves que acabamos de estudiar.

Los tres lienzos que José Vergara pintó en 1795 para los retablos de la capilla desaparecieron en la guerra civil. Afortunadamente se conservan los bocetos, de excelente calidad, que el pintor realizó previamente, cosa que nos permite realizar el oportuno análisis iconográfico. Así, el retablo principal contenía un lienzo boca-porte que representaba a *San Luis de Anjou coronando a su hermano Roberto como rey de Nápoles*, conservándose su correspondiente boceto (n.º 50) en la colección de pintura de la Real Sociedad Económica de Zaragoza, a donde pasó con otras pinturas del mismo autor regaladas por su hijo, Vicente María Vergara, en diciembre de 1840. La composición nos muestra en el centro a San Luis, vestido de pontifical, y en presencia de sus padres, coronando a su hermano Roberto; a mano derecha, un escribano, flanqueado por dos nobles, toma nota de la renuncia del legítimo heredero. En primer término, un paje, arrodillado, sostiene en una bandeja las insignias reales, completándose la escena con un rompimiento de gloria, en que aparece un ángel mancebo, acompañado de querubines, portando una vara de azucenas y una corona floral.

Tan extraordinario suceso nos lo narra puntualmente Ribadeneyra:

El rey su padre prometía dejarle por heredero del reino de Nápoles, puesto que su hermano mayor Carlos Martel, príncipe de Salerno, estaba ya coronado rey de Hungría, como heredero de su madre María, hermana del difunto rey Ladislao. Pero nada de esto fue bastante para hacerle titubear en la resolución que había tomado de dejar el mundo; de suerte, que al volver de Barcelona, y hallándose en Montpellier, apuró mucho al provincial de los Franciscanos, para que le recibiese en la Religión seráfica. No se atrevió el provincial a condescender con sus deseos por no desazonar a su padre el rey de Nápoles. Vióse precisado Luis a pasar a Italia; y estando en Roma resolvió no dar más oídos a las voces de la carne y sangre. Renunció absolutamente sus derechos a la corona de Nápoles y a todos los demás Estados que le podían pertenecer, y se consagró enteramente al servicio de Dios, recibiendo la tonsura clerical. Por esta renuncia quedó el príncipe Roberto, su hermano menor, heredero presuntivo de la corona; y nuestro Santo, obtenido, en fin, el consentimiento del rey, quiso ligarse más estrechamente al servicio de Dios, y recibió los órdenes sagrados en Nápoles, firme siempre en el intento de cumplir el voto que tenía hecho.⁴¹

A destacar que Vergara, en el lienzo descrito, al igual que en otros de su producción, ha cometido una licencia iconográfica importante, concretada en este caso en que San Luis aparece revestido de pontifical, cuando sabemos que en el momento de su renuncia al trono no ostentaba aún la dignidad episcopal.

El lienzo situado en el retablo izquierdo de la capilla representaba a *San Luis de Anjou lavándole los pies a un mendigo*, conservándose su boceto y el del tercer lienzo en la Real Academia de San Fernando. En el

³⁹ Alonso de Villegas, *Flos Sanctorum*, Barcelona, ed. 1773, p. 573.

⁴⁰ Ribadeneyra, *op. cit.*, p. 361.

⁴¹ *Ibid.*, p. 362.

cuadro aparecía San Luis vestido de príncipe, arrodillado sobre una palangana sobre la que secaba un pie llagado de un mendigo, que, admirado, junto a otros compañeros de infortunio, ocupaba la parte derecha de la composición. A la izquierda de ésta, un noble le portaba una jarra de agua al santo, mientras otro personaje, quizá retrato de un donante, dirigía su mirada al espectador. La acción transcurría en el interior de un hospicio, coronándose la escena con una gloria repleta de angelitos.

Efectivamente, como afirma su biógrafo, el santo:

Confesábase cada día antes de oír misa, para asistir con mayor pureza al santo sacrificio; y como tenían por cárcel la ciudad de Barcelona, nunca salía de casa sino para ir a la iglesia o a los hospitales, donde pasaba horas enteras sirviendo a los enfermos en los oficios más asquerosos y más humildes.⁴²

Más tarde, ya siendo obispo de Tolosa:

Hízose dar cuenta exacta de todas sus rentas; y separando de ellas lo que era absolutamente necesario para su manutención, más como pobre religioso, que como obispo, mandó que todo lo demás se distribuyese entre los pobres. Todos los días comían a su mesa veinticinco, sirviéndolos él mismo de rodillas, a ejemplo de su tío San Luis, como si sirviera a Jesucristo.⁴³

El tercer y último lienzo, situado en el retablo de la derecha, representaba la *Última comunión de San Luis de Anjou*. En la composición, que conocemos por el correspondiente boceto, aparece a la derecha, arrodillado, el santo, con hábito franciscano, sostenido por un clérigo. A su izquierda un sacerdote le administra el sagrado Viático, rodeándole otros personajes, nobles y clérigos, que portan, al igual que el santo, el cirio del oficio de difuntos. En el ángulo inferior de la derecha del cuadro, junto a un lecho, reposan sobre un pedestal la mitra y el báculo, alusivos a la dignidad episcopal del santo. Un rompimiento de gloria corona la escena, donde podemos ver entre varios angelitos un ángel mancebo turiferario.⁴⁴

Actualmente el retablo de la izquierda lo ocupa una pintura de *San Antonio Abad*, procedente de una capilla de la girola, excelente obra juvenil de Vicente López, que data de 1795. El pintor ha representado al santo, ya viejo, como es tradicional, con vestiduras de eremita —pieles y telas raídas—, apoyándose en un bastón o muleta en forma de Tau mientras sostiene un viejo libro que lee afanosamente. En el fondo de la pintura se vislumbra un rústico altar con una cruz, a cuyo pie descansan unos libros y una calavera, símbolo de la caducidad de lo terrestre y objeto de meditación religiosa. La pintura de López deriva directamente de una estampa dedicada al santo abad, grabada por J. B. Palomino, y de la cual existe un ejemplar en la colección de grabados del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid.



Figura 13. Vicente López: *San Vicente Mártir ante Daciano*. Boceto. Museo Lázaro Galdiano. Madrid.

En el retablo de la derecha se colocó en sustitución del cuadro de Vergara un lienzo representando a *Nuestra Señora de Guadalupe*, procedente de una de las capillas del crucero, obra firmada en 1747 por el mejicano José Ibarra.⁴⁵

La última capilla colateral del lado del Evangelio es la dedicada a San Vicente Mártir, cuya construcción fue acordada por el cabildo el 24 de mayo de 1792, con motivo de haber ofrecido el canónigo Pérez Bayer costear una estatua del santo, de plata, para colocarla en su altar; la obra aún estaba en curso en 1794, como se afirma en el *Diario de Valencia*,⁴⁶ y se finalizó en 1800, colocándose en junio de ese año la estatua del titular.

Iniciando la descripción de la capilla, comenzaremos por el remate del retablo principal. Sobre el frontón, como es de rigor, descansan dos figuras alegóricas, de carácter muy barroco, que representan la *Fe* y la *Fortaleza*, obras excelentes modeladas por José Cotanda c. 1800⁴⁷ y que hacen referencia, como en las restantes capillas, a sendas virtudes propias del titular. La figura de la *Fe* aparece como una doncella con el rostro ligeramente velado; lleva una gran cruz en la mano derecha y un libro abierto en la izquierda. Corresponde esta iconografía a la que Palomino describe, aunque este autor incluye como atributo de la *Fe* un cáliz:

Doncella vestida de blanco, con los ojos vendados, un cáliz en la mano derecha y un libro en la izquierda.

⁴² *Ibid.*, p. 361.

⁴³ *Ibid.*, p. 364.

⁴⁴ *Ibid.* p. 365.

⁴⁵ Vid. M.^a C. García Sáinz, "Aportaciones al estudio de la obra de José Ibarra", *Archivo de Arte Valenciano*, 1978, pp. 27-29.

⁴⁶ *Diario de Valencia*, 24 de abril de 1794.

⁴⁷ Sanchis y Sivera, *op. cit.*, p. 556.

El cáliz se le puso por representación del Sacramento Eucarístico, el qual es misterio de Fe: *Mysterium in fidei*; y por lo mismo tiene los ojos vendados, porque la Fe solo a de creer, no ver ni examinar, que eso no sería Fe sino evidencia. El libro cerrado demuestra la escritura sagrada, donde se encierra los misterios de la Fe Católica.⁴⁸

La cruz que lleva nuestra alegoría aparecen, sin embargo, en la caracterización que de la Fe hace Ripa:

(...) porque dos principales fundamentos de esa Fe, como dice San Pablo, son creer en Cristo Crucificado y en el Sacramento del Altar; por eso se la representa con la cruz y con el cáliz.⁴⁹

La *Fortaleza*, tal y como la efigia Cotanda, lleva como atributos el yelmo, la espada, el escudo y un león a sus pies. Corresponde, aunque con ligeras variantes, a la imagen que de esta virtud nos ofrece Ripa:

Mujer armada de coraza, yelmo, espada y lanza; en el brazo izquierdo tendrá un escudo, con una cabeza de león pintada, sobre la cual figura una maza, por lo que se entiende fortaleza del cuerpo, y por la cabeza del león la generosidad del ánimo: así se ve en una medalla antigua.⁵⁰

En el ático del retablo se ha representado una *Apotheosis de San Vicente Mártir*, quien, rodeado de ángeles portando las palmas del triunfo, lleva el instrumento de su martirio —el ecúleo— y alza la mirada hacia Dios, mientras es elevado al cielo por dos ángeles. Compositivamente, este relieve recuerda un tanto a la *Asunción* de la fachada barroca de la catedral.

Las pechinas de la cúpula representan, por su parte, diversos episodios del martirio de San Vicente, realizados en relieve por José Cotanda. La primera de ellas, situada a mano izquierda según se entra en el recinto, representa la *Flagelación de San Vicente Mártir*,⁵¹ el cual, atado a una columna, es azotado por dos sayones en presencia de Daciano.⁵² De iconografía harto convencional, la composición se inspira en la tan conocida escena de la Flagelación de Cristo.

El segundo relieve, a mano derecha del arco, representa a *San Vicente Mártir confortado por dos ángeles*, que tañen un laúd y una flauta, ante la atónita mirada del carcelero y un esbirro. Villegas dice al respecto, que después de haber sufrido San Vicente los azotes y otros suplicios:

Ya era tiempo de comenzar Nuestro Señor a regalar a su santo, y sobre la alegría del padecer, añadirle manifiesto indicio de quan de veras recibía en su servicio lo que padeció. Toda aquella obscuridad de la carcel se hinchó subitamente de lumbré del Cielo. El cepo se

abrió de suyo. El suelo, y la mala empedrada comenzó a dar olor suavissimo, como si las texas fueran flores. Aparecieron allí grandes compañías de Angeles, que le comenzaron a cantar la gala de la vitoria, dándole el parabien de su triunfo. Poco siente ya el victorioso Santo los dolores de sus llagas con este celestial consuelo. El resplandor de esta claridad salió por los resquicios del calabozo. Sintióse fuera el olor suave, y oyóse la dulce melodía de los Angeles. Esto visto por el carcelero, y guardas, atónitos de tan estraña cosa, primero estuvieron fuera de sí. Luego abrieron las puertas, para que otros viessen, y oyessen lo que ellos havian oido y visto (...).⁵³

En la tercera pechina, situada a la izquierda del retablo principal, representa el *Tránsito de San Vicente Mártir*. El santo, recostado sobre un blando lecho, expira ante Daciano y tres de sus soldados, uno de los cuales aparta un cortinaje para poder ver tan extraordinario suceso:

El consejo que tomó el maldito Presidente, y el modo con que quiso haverse con el santo Mártir, fue regalarle, y tratarle con blandura, y fingida piedad, teniendo embidia de lo que dava a merecer con los tormentos. Mandó hazer una cama muy blanda, y bien perfurnada, y olorosa, y que le regalassen en ella, y le curasen sus heridas. Quando esto se publicó por la Ciudad, muchos de los Christianos, dize Prudencio, se juntaron a reverenciar al Santo Mártir, ayudandole todos al regalo que se le procurava. Unos le aderezavan la cama; otros le limpiavan la sangre; otros empapavan en ella sus pañuelos para guardarlos por Reliquias; le besavan las mismas llagas: mas no hubo bien acabado de acostarse San Vicente en la cama, quando se le acabó la vida, no habiendo podido matarle Daciano con tantos generos de crueldad; no consintió Dios que le valiesse esta maliciosa astucia.⁵⁴

En cuarto relieve, frontero al anterior, representa a *San Vicente Mártir en el muladar*. El cadáver del santo, plácidamente echado sobre unas rocas, es protegido de unos lobos que merodean el lugar por un gran pájaro, mientras unos niños, con los brazos extendidos en además de asombro, contemplan tan insólita escena:

Pensó (Daciano) tomar alguna venganza del cuerpo muerto, que vivo le havia llevado con grande dolor suyo la vitoria, y mandóle echar en una laguna, o cenagal de aguas podridas y sucias, que se juntavan del regar las heredades, algo lexos de la Ciudad, para que allí aves, o perros se lo comiessen. Lo que resultó fue, que embió Dios un cuervo, que naturalmente es amiccissimo de cuerpos muertos, de que se sustenta quando los halla; el qual aunque más hambre tenía, puesto junto al cuerpo del Santo, no solo no le tocava, mas le

⁴⁸ Palomino, *op. cit.*, vol. II, p. 326.

⁴⁹ Ripa, *op. cit.*, p. 149.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 168-169.

⁵¹ Se conserva un dibujo preparatorio del relieve en el Museo de Valencia, donde fue catalogado erróneamente como *Cristo azotado a la columna*, y atribuido a José Vergara. Vid. A. Espinós, *op. cit.*, p. 203.

⁵² Vid. Villegas, *op. cit.*, p. 141.

⁵³ *Ibid.*, pp. 142-143.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 143. Cf. *Actas de los Mártires*, Madrid, 1974, p. 1012.

guardava, para que nadie le tocara. Haziale compañía, y con sus plumas negras, de que estava vestido, parecia haverse cubierto de luto, por sentimiento de su muerte. Vino un lobo al olor del cuerpo del Santo para cebarse en él, y el cuervo con el pico, y uñas, y con cegarle batiendo las alas sobre sus ojos, le detuvo, e hizo ir de allí. Y como solo con esto le pusiera el mismo sentimiento que el tenía, así le hizo bolver con hambre mayor que traxo, y con una manera de arrepentimiento de lo que havia cometido, mostrava que no havia hecho desacato al Santo cuerpo, sino que havia venido a acrecentar la grandeza del milagro".⁵⁵

En la hornacina del retablo principal hay una bella imagen del titular, de madera plateada, que talló Esteve en 1798 para servir de modelo de otra que había de vaciar en plata el orfebre Bernardo Quinzá –según lo dispuesto en su testamento por el canónigo Pérez Bayer– y que desapareció en la guerra civil. Como la imagen de Esteve resultaba pequeña para la hornacina del retablo, construyó el mismo escultor, en 1800, un gran pedestal ornamentado con un bajorrelieve alegórico que representaba a *Valencia implorando la protección del Santo*, flanqueado por las efigies de las virtudes *Fe* y *Esperanza*, tallando además para el cascarón de la hornacina un triángulo trinitario rodeado de rayos, nubes y serafines, y un ángel niño coronando al santo,⁵⁶ obras todas desaparecidas en la última guerra.

También se dan por destruidas las pinturas que ornamentaban los tres retablos de la capilla. En el principal había un portentoso lienzo bocaporte de Vicente López, colocado en mayo de 1796, que representaba a *San Vicente Mártir en presencia de Daciano*, obra de extraordinario barroquismo y riquísimo colorido de la que he identificado un magnífico boceto en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid.⁵⁷ En la composición, el santo, revestido con la dalmática diaconal, y al que acompaña la figura afligida de San Valero, aparece a la izquierda, alzando su mano derecha con ademán arrogante y lanzando una desafiante mirada al prefecto, mientras un sayón tira de él con una cuerda atada a su cintura. Ante el santo se alza un estrado sobre el que se eleva, en un solio rodeado de columnas y cortinajes, la figura sedente de Daciano, en ademán conminatorio. A la derecha de la escena, un sacerdote pagano insta al santo a adorar un ídolo desnudo que se eleva a la derecha, viéndose en primer término un altar con un pebetero y, arrodillado en el ángulo inferior derecho, un sayón portando argollas y cadenas. Al fondo de la escena se vislumbran grupos de soldados, con lanzas y insignias imperiales, coronando la composición, en medio punto, un rompimiento de gloria con ángeles de diversas edades llevando palmas y coronas de laurel, enseññas del triunfo del mártir.

En los otros dos altares de la capilla, y como testigo de las antiguas advocaciones que presidían las capillas góticas destruidas cuando la renovación dieciochesca del templo, se colocaron dos lienzos pintados por Vergara en 1795. Desaparecidos en la guerra civil, gracias



Figura 14. José Vergara: *Milagro de las moscas de San Narciso*. Real Sociedad Económica. Zaragoza.

a sendos bocetos preparatorios, propiedad de la Real Sociedad Económica de Zaragoza, podemos hacernos idea de los temas que representaban.

En el altar de la izquierda figuraba el lienzo con la representación del *Sueño de San Martín*. Nacido c. 317 en Savaria, de la provincia de Panonia, San Martín ingresó muy joven en el ejército romano, como hijo de veterano, permaneciendo varios años en su oficio de soldado en Italia y después en la Galia. Estando en la guarnición de Amiens en 337, vio un frío día de invierno en una de las puertas de la ciudad a un hombre casi desnudo, pidiendo limosna. Como observara que ninguno de los paseantes le socorriera, sin dudarle un momento, desenvainó su espada, dividió con ella su propia capa en dos mitades y entregó una al menesteroso y con la otra se cubrió él. Vorágine nos narra asimismo el suceso que ocurrió después, tema del cuadro que nos ocupa:

Aquella misma noche se le apareció Cristo vestido con la media capa que había dado al pordiosero para que se arrojara, y oyó que el Señor decía a los ángeles que le rodeaban: "Esta prenda de abrigo que llevo puesta me la ha dado hoy el catecúmeno Martín". Éste, que a la sazón contaba dieciocho años de edad, no se envaneció por la aparición con que Dios premió su obra de caridad, sino que, agradecido a la bondad divina, hízose bautizar en seguida".⁵⁸

San Martín renunció a las armas e hízose discípulo de San Hilario, pasó a Milán, donde fue maltratado por

⁵⁵ Villegas, *idem*. Cf. *Actas de los Mártires*, pp. 1013-1014.

⁵⁶ Igual Úbeda, *op. cit.*, pp. 87, 246-247.

⁵⁷ En dicho Museo se identifica erróneamente como San Esteban. Existe una copia en el Museo de Oviedo, obra de taller, que es interpretada, inexactamente asimismo, como San Lorenzo ante el tribunal de Valeriano.

⁵⁸ S. de la Vorágine, vol. II, ed. Alianza, Madrid, 1982, p. 719.

los arrianos, y de allí a la isla Gallinaria, cerca de Albenga, en su país natal, volviendo en 360 al lado de San Hilario. En 370 fue nombrado por la "vox populi" obispo de Tours, dignidad que ocupó veintiséis años. Además de fundar el monasterio de Marmoutier, creó numerosas parroquias especialmente en Candes, donde murió en 397.⁵⁹

El altar de la derecha, por su parte, incorporaba el lienzo con el *Milagro de las moscas de San Narciso*, santo que vivió en el siglo IV y fue obispo de Gerona. Al empezar la persecución de Diocleciano, animó a los fieles a que permanecieran en la Fe, y, en compañía de su diácono Félix, marchó a Alemania, donde realizó muchas conversiones, encontrando asilo en Augsburgo, en la casa de la cortesana Afra, a la que convirtió. Vuelto a su patria, al cabo de tres años, mientras celebraba el sacrificio de la Misa, fue herido de muerte por tres lanzadas en el hombro, pie y garganta.

El milagro representado en el lienzo, uno de los más populares de la leyenda del santo, se refiere a que, cuando la armada francesa, capitaneada por Carlos de Anjou, entró en Gerona en 1286, su tumba fue defendida contra toda profanación por un enjambre de grandes moscas venenosas que ahuyentaron a los soldados. Las "moscas de San Narciso" habrían hecho morir de la peste a más de 40.000 hombres y 24.000 caballos.⁶⁰ El lienzo de Vergara, literalmente inspirado en una magnífica tabla sobre el mismo tema,⁶¹ pintada para el retablo de antigua capilla de San Narciso, c. 1497, por un discípulo de Osona, nos muestra al santo, revestido de ornamentos episcopales, que yace muerto dentro de un sarcófago, cuya tapa ha sido levantada por un esbirro. A su alrededor, unos soldados provistos de armas, con las que pretendían profanar el cuerpo incorrupto del santo, se ven atacados por un enjambre de moscas, huyendo en todas direcciones. En primer término, junto a un soldado ya muerto, dos niños de caras angustiadas tratan de espantar los insectos.

Los altares de los dos cuadros descritos fueron ocupados después de 1939 por nuevos titulares. En la hornacina del altar de la izquierda se colocó una talla del *Ecce Homo*, del siglo XVI, procedente de la destruida capilla de la cofradía de la Preciosísima Sangre. El altar de la derecha, por su parte, contiene ahora un grupo escultórico de R. Granell, colocado en 1969 por la colonia alcireña, que representa a sus santos patronos, la *Virgen del Lluch*, y los *Santos Bernardo, María y Gracia*.⁶²

En la nave colateral de la Epístola, la primera capilla que describiremos es la segunda desde los pies del templo, contigua a la parroquial de San Pedro, barroca.⁶³ Ostenta por titular a San Francisco de Borja y es una de las más notables de la catedral por su contenido pictórico, guardando la misma disposición arquitectónica que las restantes grandes capillas estudiadas más

arriba. Las esculturas y relieves, realizados a finales del siglo XVIII, han sido identificados por mi colega Luis Arciniega como obra del ya citado académico José Puchol.⁶⁴ Encima del frontón del retablo principal dispuso dos figuras alegóricas sedentes: a la izquierda, la *Oración*, y a la derecha, la *Penitencia*, ambas efigiadas según el modelo que nos ofrece Ripa, y alusivas a dos virtudes o prácticas virtuosas del santo titular. Representase la *Oración* como:

Mujer vieja de semblante humilde, vestida de hábito simple, de color blanco; estará arrodillada con los brazos abiertos, pero con la mano derecha llevará un incensario, la cadena del cual será corona o rosario de la Gloriosa Virgen María y tendrá la cara alzada, mirando resplandores.⁶⁵

La escultura se diferencia únicamente del modelo propuesto por el iconólogo italiano en que lleva las manos cruzadas sobre el pecho y no porta el incensario, sino que éste reposa junto a ella, a su izquierda. La representación de la alegoría de la *Penitencia*, en cambio, se identifica plenamente con lo prescrito por Ripa:

Mujer macilenta, vestida con cilicio, tendrá en la mano derecha un azote (o un haz de espinas) y en la izquierda una cruz, a la que mirará fijamente.⁶⁶

Sobre el frontón del retablo —cuyo tímpano ostenta el escudo de la familia Borja— hay un relieve que representa el *Encuentro de San Francisco de Borja y San Ignacio de Loyola en Roma*, episodio sobre la vida del santo titular que narra Ribadeneyra:

Entró en Roma San Francisco con grande recibimiento que le hizieron (...) y que su Santidad le conbido con su sacro palacio, y muchos cardenales con sus casas, el escogió para su habitación, la pobre casa de la Compañía de Jesús, en la cual estaba guardando en la puerta el santo padre Ignacio. En viéndole el Duque se arrojó a sus pies, pidiéndole la mano y su bendición como a padre y superior suyo y varón tan esclarecido en el mundo: mas el padre le abraçó y se regaló y enterneció con él.⁶⁷

Por su parte, las cuatro pechinas de la cúpula están adornadas con altorrelieves, figurando en cada uno cinco angelitos, tres de los cuales portan objetos de carácter simbólico, inspirados en determinadas alegorías del tratado de Ripa, y los dos restantes sostienen una filacteria, cuyas inscripciones han sido borradas, desgraciadamente, por algún torpe blanqueado.

La primera pechina, a la izquierda de la entrada de la capilla, muestra uno de los angelitos removiendo con

⁵⁹ Réau, L., "Iconographie de l'Art Chrétien", tomo III, Paris, 1958, pp. 990-991.

⁶⁰ Réau, *ibid.*, pp. 967-968.

⁶¹ Se conserva dicha tabla en el Museo de la Catedral, junto a otras dos que representan a *San Narciso resucitando a una difunta* y el *Martirio de San Narciso*, respectivamente. Se perdió en la guerra civil una cuarta tabla, relativa a la *Consagración episcopal del San Narciso*.

⁶² J. A. Oñate, *Guía turística de la catedral de Valencia (España) y de su museo catedral*, s.a., p. 28.

⁶³ Sobre esta capilla *vid.* mi artículo citado en nota 1.

⁶⁴ L. Arciniega, "La capilla de San Francisco de Borja de la catedral de Valencia", *Archivo de Arte Valenciano*, 1996 (en prensa).

⁶⁵ Ripa, *op. cit.*, pp. 371-372.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 389.

⁶⁷ Ribadeneyra, *op. cit.*, tomo II, p. 600.

una cuchara el contenido de una olla, mientras que con la otra mano sostiene una palma, el segundo angelito le sostiene el recipiente y un tercero porta un volante de reloj y un freno.

La palma, el freno y el volante son atributos, según Ripa, de la *Templanza*:

La templanza lleva la palma por la victoria que se consigue venciendo a sí mismo (...). Se la representa también con un freno en la mano derecha y un tiempo (volante) de reloj en la izquierda y a su derecha un elefante. Se la representa con el freno en una mano y con el volante en la otra, por demostrar que el oficio de la templanza es el de refrenar y moderar los apetitos, significando también por el volante la medida del movimiento y de la quietud, porque con la templanza se regulan los apetitos del ánimo (...).⁶⁸

En la pechina situada a la derecha de la entrada del recinto, uno de los angelitos sostiene con una mano un escudo en el que hay efigiado un león, y con la otra una hoja de roble, mientras que el segundo lleva una columna y un tercer ángel sujeta un yelmo. Todos estos atributos aluden a la virtud de la *Fortaleza*, pues según el citado tratadista italiano esta alegoría puede ser representada como mujer armada, apoyada en una columna, que es el elemento más fuerte de un edificio, o bien:

en la mano derecha tendrá una lanza con un ramo de roble y en el brazo izquierdo un escudo, en medio del cual se representará un león que lucha con un jabalí.⁶⁹

En la tercera pechina, al fondo de la capilla, a la izquierda, un angelito escribe en un libro abierto, otro hace como que le pasa las páginas y un tercero, observándolos, comprueba a su vez lo punzante de una rama de espino, en ademán conminatorio. Tales atributos se corresponden casi exactamente con los que identifican a la alegoría de la virtud de la *Corrección*, según Ripa:

Mujer vieja, sentada, tendrá en la mano izquierda una férula o látigo y en la otra mano una pluma con la que enmienda una escritura, añadiendo y quitando varias palabras.⁷⁰

La cuarta pechina nos muestra un angelito sosteniendo una balanza en uno de cuyos platillos descansa un perro y en el otro una sierpe. El segundo angelito empuña una espada que atraviesa una corona, y el tercero aproxima a los otros dos un libro entreabierto y una flámula. La balanza y la espada con corona son atributos, según Ripa, de la representación de la *Justicia Recta*:

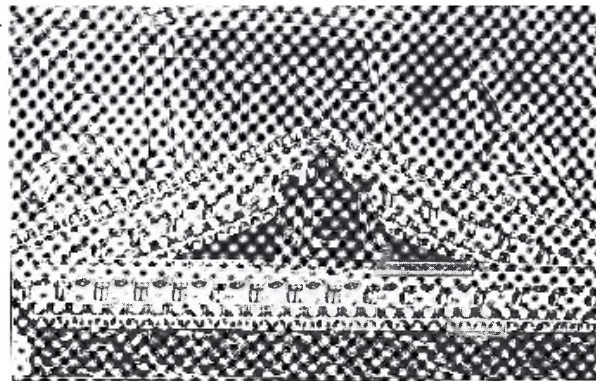


Figura 15. Capilla de San Francisco de Borja. José Puchol: *La Oración y la Penitencia. Encuentro de San Francisco de Borja y San Ignacio de Loyola en Roma.*

Mujer con la espada alta, coronada en el medio por corona real y con la balanza a su lado, tendrá un perro significativo de la amistad y una serpiente puesta por el odio.⁷¹

El libro y la flámula se refieren en cambio a la *Sabiduría*:

Mujer con una lámpara llena de aceite, encendida, en la mano derecha, y en la izquierda un libro.⁷²

Nuestra lectura de las figuras alegóricas contenidas en las pechinas, relativas a virtudes particulares del santo titular de la capilla, es la siguiente: la primera pechina aludiría a la *Templanza* o moderación de los apetitos, plasmando la olla las copiosas comidas a las que era muy dado Francisco de Borja en su juventud. Más tarde, al adentrarse en el camino de la vida religiosa, el santo inició una pauta de moderación absoluta, rayana en el ayuno total.⁷³ La segunda pechina alude sin duda a la *Fortaleza* de cuerpo y alma, virtud vinculada a la persona de San Francisco, como lo demuestra su biografía. La tercera imagen alegórica se refiere a la virtud de la *Corrección* de las faltas propias, que el santo practicaba incluso a través de la mortificación continua.⁷⁴ La última pechina representa la virtud de la *Justicia Recta* inspirada en el don de la Sabiduría, ambos sobradamente patentes en la vida del ilustre jesuita. Como corolario, los biógrafos del santo han ponderado su práctica constante de las virtudes de soberana prudencia, sencillez y simplicidad, humildad, celo de la justicia, severidad en la Religión, vigilancia, etc.⁷⁵

El retablo de la capilla no conserva la imagen tallada por José Puchol —no Tomás Puchol, como afirma por error Sanchis y Sivera—⁷⁶ que representaba a *San Francisco de Borja*, según su iconografía característica. Así,

⁶⁸ Ripa, *op. cit.*, pp. 480-481.

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 166-168.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 99.

⁷¹ *Ibid.*, p. 198.

⁷² *Ibid.*, p. 441.

⁷³ Ribadeneyra, *op. cit.*, tomo II, pp. 591 y ss.

⁷⁴ *Idem.*

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 616-617.

⁷⁶ Sanchis y Sivera, *op. cit.*, p. 271.

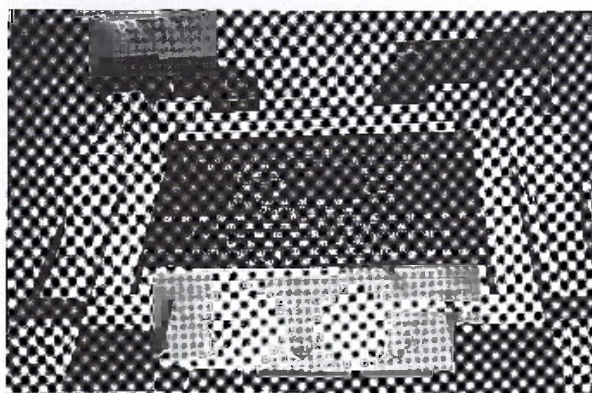


Figura 16. Capilla de San Francisco de Borja. Memoria conmemorativa del arcediano D. Francisco de Borja.

la figura del santo, de tamaño mayor que el natural —sobre peana que en su frente presenta relevada la escena de la llegada de San Francisco a la residencia de los jesuitas—, portaba en la mano derecha un viril con el Santísimo Sacramento, y en la izquierda una calavera con corona real; grupos de ángeles, ostentando las insignias cardenalcias y santiaguistas, completan la decoración de la hornacina.⁷⁷

El lienzo bocaporte, afortunadamente conservado, fue realizado por el gran pintor académico valenciano Mariano Salvador Maella. Representa la *Conversión del Duque de Gandía*, tras la entrega que hizo en Granada del cadáver de la emperatriz Isabel,⁷⁸ y fue colocado en la capilla el 10 de octubre de 1787.⁷⁹ El futuro santo, situado delante del sarcófago abierto de la emperatriz, y rodeado de una multitud de personajes, entre ellos un obispo, aparece en el centro de la composición, armado de punta en blanco y cubierto con la capa santiaguista, apartando la mirada del putrefacto cadáver y fijando sus ojos en el cielo, en el que se vislumbra la Gloria. En primer término y en la parte baja de la composición aparecen dos figuras en “*repoussoir*”; la de la izquierda representa a un diácono que porta un incensario y la de la derecha a un anciano ocupado en colocar un candelabro para la capilla ardiente. El lienzo, bellísimo, presenta una composición con multitud de guiños a otra famosa, el *Expolio* de El Greco, conservado en la sacristía de la catedral toledana, obra que Maella debió estudiar atentamente, ya que pintó numerosos lienzos y frescos para la catedral primada.

Los dos grandes lienzos situados en los muros laterales de la capilla fueron pintados por Goya en 1788,⁸⁰ habiéndoseles encargado la duquesa de Benavente, heredera del patronato de la capilla. La pintura situada a la izquierda representa a *El marqués de Llombai despidiéndose de su familia para entrar en la Compañía*

de Jesús; la de la derecha, a *San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo impenitente*. Compositivamente, la primera, en la que Goya representó al santo duque despidiéndose de sus familiares y abrazando a su primogénito, sobre una alta escalinata ante la puerta principal del palacio de Gandía, deriva del tan conocido tema iconográfico de la *Visitación de la Virgen a Santa Isabel* —la que pintó Cano para la catedral de Granada presenta la misma composición e idéntico escenario—, si bien anticipa soluciones propias de la pintura de historia deomonónica, como el rigor arqueologista del vestuario y de la arquitectura. Por su parte, la segunda pintura guarda notables semejanzas formales con el excelente cuadro de Houasse titulado *Aparición de San Juan Francisco Regis a la Madre Montplaisant*, de la iglesia del Noviciado de Jesuitas de Madrid, como intuyó Sánchez Cantón.⁸¹ El lienzo de Goya nos muestra un lúgubre escenario, sólo iluminado por una siniestra claraboya circular, donde San Francisco de Borja, de pie, vestido con el hábito negro de su orden, en ademán estupefacto, le presenta un crucifijo —de cuyas llagas surgen hilillos de sangre— a un poseso, que, medio desnudo, se agita convulso en el lecho, horrorizado ante las visiones que se cruzan por su mente —tres seres monstruosos que anticipan los de los *Caprichos*—. El suceso, narrado por Ribadeneyra, trata de un noble español, conocido de San Francisco, que había llevado una vida deshonesto. Gravemente enfermo, el Señor encargó al santo que fuese a ver si se convertiría antes de su muerte. San Francisco fue a verle, pero no consiguió la conversión. El Señor le dijo: “¡Vete de nuevo e instale por la sangre que por él derramé, que se convierta de su mala vida y se salve!” El santo volvió a amonestar al moribundo sin éxito alguno. Entonces San Francisco vio horrorizado cómo del crucifijo, que llevaba en la mano, manaba sangre por sus llagas y, como ni con eso, se arrepentía el pecador, una voz salida del crucifijo decía “Esta sangre derramada por tu salvación, será la prueba de tu justa condenación”, mientras el deshonesto exhalaba su último aliento y los demonios en forma de monstruos rientes se llevaban su alma.⁸²

Como único resto de la anterior capilla barroca consagrada al santo, se halla en una estancia contigua —el llamado cuarto del chocolate— una magnífica memoria conmemorativa del arcediano D. Francisco de Borja, Capellán mayor de las Descalzas Reales de Madrid, que la mandó fabricar, junto a la desaparecida capilla, en 1665, en recuerdo de su cuarto abuelo, a la sazón beato. El monumento está labrado en mármol blanco y negro y se compone de una lastra con la inscripción encuadrada por un marco mixtilíneo flanqueado por dos manieristas estípites antropomorfos —masculino y femenino, efigiados en actitud doliente—, dos guinaldas centrando una cabeza de toro —divisa de los Borja— en la base, y una tarjeta en el remate con las armas de los patronos, surmontada por dos niños sedentes.⁸³

⁷⁷ *Idem*.

⁷⁸ Ribadeneyra, *op. cit.*, tomo II, p. 594.

⁷⁹ Barón de Alcahali, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, 1897, *ibíd.*, 193.

⁸⁰ Sanchis y Sivera, en *op. cit.*, p. 272, afirma que se le abonaron al pintor 30.000 reales en 22 de mayo de 1799, data errónea a todas luces.

⁸¹ F. J. Sánchez Cantón, *Escultura y pintura del siglo XVIII. Francisco Goya*, “*Ars Hispaniae*”, vol. XVII, Madrid, 1958, p. 348.

⁸² Ribadeneyra, *op. cit.*, p. 597.

⁸³ La inscripción latina que se halla en la lápida reza así: *D. O. M. / In eximiae pietatis leve signum in religiosi Offitii monumentum. / Ubi*

La siguiente capilla, actualmente dedicada a San José, hasta 1936 tuvo por titulares a San Miguel y San Pedro Pascual, cambio de advocación que ocasionó la destrucción de gran parte de la decoración original, especialmente de los relieves de la cúpula y retablo mayor, que fueron sustituidos por otros alusivos a San José.

Una talla de madera, obra de Ponsoda, representando al santo patriarca, preside el retablo principal, habiendo pasado las imágenes —repintadas en la actualidad— de los antiguos titulares, que ocupaban juntos la hornacina de dicho retablo, a los nichos de los altares laterales. Fueron talladas por Francisco Sanchis en 1777, escultor académico que hizo los restantes trabajos del retablo.⁸⁴ *San Pedro Pascual* aparece de pie, vistiendo el hábito canónico, con un libro en la mano en actitud de escribir, mientras se cierne sobre su cabeza un ángel que porta la palma y la corona, atributos triunfales del martirio que sufrió en Granada. En el libro se lee la célebre proclamación inmaculista: *TOTA PULCHRA EST AMICA MEA / ET MACULA NON EST IN TE*, alusiva a la defensa que este santo mercedario valenciano hizo de la concepción sin mancha de la Virgen. Por su parte, la efigie de *San Miguel Arcángel* nos lo presenta con su iconografía tradicional: aparece armado, en actitud de alancear el dragón del maligno, que reposa junto a sus pies.

La hornacina del retablo principal se cubría antes de 1936 con un lienzo bocaporte representando a los santos titulares, efigiados con los mismos atributos iconográficos que sus representaciones escultóricas, apareciendo al fondo, entre celajes y grupos de angelitos, la Inmaculada. Fue pintado en 1781 por el académico Luis Planes, y en la actualidad se halla colocado, tras su restauración, en el tránsito a la antigua aula capitular, conservándose del mismo un boceto al óleo sobre papel en colección particular madrileña.

Corona el frontón del retablo, a izquierda y derecha, dos figuras alegóricas de estuco que representan la *Fortaleza* —doncella, tocada con un yelmo, que porta una columna—⁸⁵ y la *Caridad* —mujer acompañada de dos niños—,⁸⁶ respectivamente. Esta última efigie ha sustituido modernamente a otra que representaba la alegoría de la *Sabiduría*,⁸⁷ virtud que convenía perfectamente a San Pedro Pascual, como la otra, la *Fortaleza*, al arcángel San Miguel.

Encima del frontón, a modo de ático, había un relieve representando el célebre pasaje apocalíptico de *San Miguel Arcángel luchando con el dragón infernal*.⁸⁸ Actualmente se ha sustituido por otro alusivo al actual titular de la capilla, San José: aparece el santo patriarca



Figura 17. Luis Planes: *San Miguel y San Pedro Pascual*. Boceto. Colección particular. Madrid.

con los brazos abiertos, en actitud protectora, sobre una vista de la fachada de la basilica de San Pedro, debiendo interpretarse como la protección que ejerce San José sobre la Iglesia y sus fieles cristianos.

Antes de la guerra civil, de los dos retablos laterales, ocupados ahora por las imágenes de los antiguos titulares de la capilla, estaba dedicado, el de la izquierda, al *Santísimo Cristo* —probable escultura de Damián Forment (1505), perdida en 1936— y el de la derecha, a la *Longitud de Cristo*, ocupando su hornacina una tela con la representación de Cristo como Salvador del Mundo,⁸⁹ copia de la primera mitad del siglo XIV de un posible original bizantino. Tan notable cuadro fue regalado a la hija de Alfonso de Portugal, D.^a Leonor, en 1347 con motivo de su matrimonio con el rey de Aragón Pedro IV, siendo entregada a la catedral valenciana por Alfonso V en 1437.⁹⁰ Veamos lo que nos

Georgius olim/ Franciscus colitur annuo Capituli honore, frequenti populi prece; / Ut tanto hospiti, cui aliena augusta apta esset domus. / Doctor-Doctori, / Franciscus-Francisco / Borja-Borgiae / Proavo-Nepos, / Huius Ecclesiae Maior Archidiaconus / Quarto Ducis Gandiae, / Discalceatarum Seraphicae familiae in Regio matritensi Coenobio Princeps Sacerdos / Tertio Societatis Iesu Praeposito Generali. / Aram in qua animum offert, simulacrum in quo cultum erigit. / Opes, in quibus aeternitatem donat. / Grata per Illustri Capitulo, et Ex. Ducis Gandiae, Comitii Olivae liberalitate. / Anno a Salute M.DCLXV.

⁸⁴ Sanchis y Sivera, *op. cit.*, p. 559.

⁸⁵ Ripa, *op. cit.*, p. 165.

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 63-64.

⁸⁷ Sanchis y Sivera, en *op. cit.*, p. 284, así la identificaba al menos.

⁸⁸ *Ap.*, 12.

⁸⁹ Esta pintura posiblemente debió ser pasada de tabla a lienzo en el siglo XVIII. Sobre un fondo de cielo azul estrellado, aparece efigiada la hierática figura de Cristo, de pie, en visión frontal, portando en la mano izquierda un libro abierto con la inscripción en letra gótica: *Ego sum via, veritas et vita. Ego sum qui sum et consilium non est cum impiis*, a la vez que muestra la mano derecha en acto de bendecir. Debajo de los pies se ve una esfera terrestre tripartita, con los nombres de Asia, Europa y África. Antes de 1936, en el nimbo crucífero que rodea la cabeza del Salvador, llevaba una diadema de plata adornada con piedras preciosas. La obra se halla actualmente en el museo catedralicio.

⁹⁰ Los datos sobre la donación de esta obra figuraban en una inscripción latina sobre la puerta de la antigua capilla. *Vid.* Sanchis y Sivera, *op. cit.*, p. 290.

dice Teodoro Llorente sobre la leyenda de la extraña advocación de tan curiosa pintura:

Fue a Tierra Santa un caballero portugués: todo su afán era adorar el sepulcro de Cristo. Llegó a él por fin acompañado de un buen turco que tomó a su servicio. Colmado su deseo con la contemplación de la sagrada tumba, quiso llevarse las medidas de la losa sepulcral. El turco, para tomarlas, destiñó el lienzo de su turbante, tendiéndolo sobre ella, y ¡oh prodigio! la imagen exactísima del Divino Señor quedó estampada en aquel paño. Ocioso es decir que el turco pidió bautismo a voces, y que lo recibió en el acto de un franciscano, guardián del Sepulcro. El afortunado caballero dio la vuelta hacia su país, y hallando en Zaragoza a la reina D.^a Leonor, entrególe la pintura prodigiosa (...).⁹¹

Actualmente las pechinas de la cúpula de la capilla están decoradas con cuatro alegorías josefinas —en sustitución de los antiguos relieves con pasajes de la vida de San Pedro Pascual—, a saber: el cepillo, la vara florida, la sierra y la escuadra. Estos atributos son portados por grupos de angelitos y acompañados de filacterias ágrafas, en imitación de las alegorías que figuran en las correspondientes pechinas de las capillas de la Inmaculada y San Francisco de Borja.

Al renovarse todas las capillas de la catedral en el siglo XVIII, la capilla de Santo Tomás de Villanueva, última de la nave colateral de la Epístola, fue reconstruida y decorada como las demás, en este caso a expensas del arzobispo Fabián y Fuero, y sustituido el antiguo titular, San Blas, por el actual, Santo Tomás de Villanueva, arzobispo de Valencia célebre por su predicación y ardiente caridad. La estructura y decoración de la capilla son idénticas a las de la frontera, dedicada a la Purísima, construyéndose ambas por las mismas fechas. En el tímpano del frontón del retablo principal aparece un relieve con atributos episcopales: dos mitras, un báculo y una cruz, relativos al titular, como lo son asimismo las dos bellas figuras alegóricas de estuco que reposan sobre las vertientes del frontón, a la izquierda la *Misericordia* y a la derecha el *Santo Celo*, modeladas por Esteve Bonet en 1780.⁹²

La figura de la *Misericordia* alza en su mano derecha una rama de cedro, tal y como prescribe Ripa:

Mujer de carnación blanca, tendrá los ojos grandes y la nariz aquilina, con una guirnalda de olivo en la cabeza, estando con los brazos abiertos, tendrá con la mano derecha una rama de cedro con el fruto (...). La guirnalda de olivo que tiene en la cabeza es el verdadero símbolo de la Misericordia en las Sagradas Escrituras, donde se expresa la obligación y el verdadero conocimiento de tan santa virtud. El ramo de cedro

significa lo mismo, como da fe Pierio Valeriano, cuando trata del cedro (...).⁹³

Por su parte, el *Santo Celo* es caracterizado por el iconólogo italiano como un

Hombre en hábito de sacerdote, que en la mano derecha tiene un azote o disciplina y en la izquierda un candel encendido. El Celo es un cierto amor de la Religión con el cual se desea que las cosas pertenecientes al culto divino sean seguidas con toda sinceridad, prontitud y diligencia. Las dos cosas mostradas en esta imagen son necesarísimas, enseñar a los ignorantes y corregir y castigar los errores, las dos cosas las llevó a ejecución Cristo Salvador, expulsando a los mercaderes del templo de Jerusalén y enseñando todo aquel día su doctrina, asimilándose ésta y aquello con la luz y el azote.⁹⁴

Esteve, no obstante, ha enriquecido la iconografía de esta imagen alegórica efigiando a un anciano sacerdote de cabeza velada, de rostro angustiado —inspirado en el de Laoconte—, el cual, en lugar de llevar una lámpara, tiene en su pecho un corazón ardiente, que señala con su mano izquierda. El corazón ardiente es atributo de la *Caridad* y del deseo de Dios y, siguiendo a Ripa,

(...) denota que la Caridad es un afecto puro y ardiente en el ánimo hacia Dios y hacia las criaturas. El corazón se dice arder cuando ama, porque moviéndose los espíritus hacia algún objeto digno, hace restringir la sangre al corazón, el cual, por la calidez de él, se dice arder por similitud.⁹⁵

Santo Tomás de Villanueva fue hombre grandemente dado a realizar obras de misericordia y toda su vida fue una constante práctica de la virtud de la Caridad; resulta por tanto de lo más apropiado que figuren las efigies de dichas virtudes en el lugar más destacado del retablo, si bien el símbolo de la Caridad lo porta la imagen del Santo Celo. También éste ha sido representado con todo merecimiento, ya que Santo Tomás de Villanueva lo ejerció constantemente, pues efectuó notables reformas religiosas, imponiendo con su denodado celo la enmienda de las costumbres del clero, relajadísimo en aquel tiempo.⁹⁶

Corona el frontal del retablo un bajo relieve que representa la *Degollación de San Blas*, como recuerdo del antiguo titular de la capilla. El santo obispo de Sebaste, martirizado bajo Diocleciano en 316, aparece en esta composición escultórica revestido de pontifical, arrodillado ante un verdugo que le asesta una cuchillada en la garganta. Sobre las dos figuras revolotean unos ángeles, portando la palma del martirio.

Las pechinas de la cúpula de la capilla están orna-

⁹¹ T. Llorente, *Valencia*, tomo I, Barcelona, 1987-1989, p. 597.

⁹² Igual Úbeda, *op. cit.*, p. 73.

⁹³ Ripa, *op. cit.*, pp. 328-330.

⁹⁴ *Ibid.*, pp. 522-523.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 63.

⁹⁶ J. V. Ortí y Mayor, *Vida, virtudes, milagros y festivos cultos de Santo Tomás de Villanueva, Arzobispo de Valencia, de la Orden del G. P. S. Agustín*, Valencia, 1731, p. 58.



Figura 18. Capilla de Santo Tomás de Villanueva. José Esteve: *La Misericordia y el Santo Celo. Martirio de San Blas*.

mentadas con cuatro bajorrelieves, concluidos por Esteve en abril de 1780,⁹⁷ que representan las virtudes de la *Penitencia*, *Humildad*, *Doctrina* y *Oración*, respectivamente. Tales alegorías están inspiradas, como es preceptivo, en los modelos iconográficos propuestos por Ripa en su tratado, siendo la *Doctrina* y la *Oración* trasuntos casi literales de los grabados que aparecen en la edición italiana de 1603:

Penitencia: “Mujer macilenta y vestida de cilicio, sosteniendo un azote con la diestra y una cruz con la siniestra, hacia la cual está mirando fijamente”.⁹⁸

Humildad: “Mujer vestida de blanco, con los ojos bajos, teniendo un cordero en brazos (...)”.⁹⁹

Doctrina: “Mujer de edad madura, vestida de morado, sentada con los brazos abiertos como queriendo abrazar a otros, con la derecha tendra un cetro, encima del cual hay un sol, tendra en el regazo un libro abierto y se vera del Cielo sereno caer gran cantidad de lluvia”.¹⁰⁰

Oración: “Mujer de semblante humilde, vestida con hábito blanco y de la mayor sencillez. Ha de estar puesta de rodillas y con los brazos abiertos, sosteniendo con la diestra un humeante incensario cuyas cadenas han de estar formadas por rosarios o coronas de la gloriosa Virgen María, manteniendo derecha y alzada la cabeza para mirar hacia una luz que baja de lo alto”.¹⁰¹

Las alegorías de dichas virtudes ilustran admirablemente las cualidades morales de Santo Tomás de Villanueva, quien, además de ser persona extraordinariamente humilde, dada a la oración como devotísimo cristiano, se preocupó de la pureza de la doctrina y de

la rectitud de las costumbres del clero –según hemos indicado antes–, practicando regularmente la penitencia tal como así lo expresa uno de sus biógrafos:

(...) aunque (Santo Tomás) llevaba túnicas de estameña, y algunas veces camisas, las llevaba para encubrir con ellas el cilicio que llevó hasta su muerte, y así se rompían más presto de lo que suelen en otras personas (...) Fue también muy penitente ayunador, no solo en la Religión, pero siendo Arzobispo; sin los ayunos de la Iglesia ayunaba todos los de la Orden (agustina) y muchos de su devoción, y en el Adviento y Cuaresma, los miércoles y viernes, y las vigilijs de entre año comía retirado porque comía pan y agua, diciendo que aquellos días holgaba comer tarde, y que los ordinarios de su mesa por su causa no dejasen de comer a su hora (...).¹⁰²

Los restos mortales del santo, que se guardaban en el convento del *Socós*, al suprimirse éste cuando la desamortización, pasaron a la catedral, colocándose en urna de plata, integrada en una composición escultórica que Esteve realizó en 1781¹⁰³ en madera plateada. Ésta constaba de dos partes diferenciadas: el pedestal y el medallón. El pedestal sobre el que descansaba la arquilla de plata formaba un trono de nubes flanqueado por dos ángeles mancebos; en medio aparecían dos serafines y un ángel niño que sostenía la cruz y el báculo pastorales. En la parte superior de la arquilla –cuyo espacio, antes del traslado de los restos, ocupaba un bajorrelieve con la imagen de la Caridad– había un ángel que sostenía el medallón con el busto de tres cuartos del titular, entre resplandores y nubes, coronándolo dos ángeles que ostentaban en sus manos los atributos de la

⁹⁷ Igual Úbeda, *op. cit.*, p. 63.

⁹⁸ Ripa, *op. cit.*, p. 389.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 214.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 113.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 370.

¹⁰² Fray Miguel Saló, *Vida y Milagros del Ilustrísimo y Reverendísimo Señor el B. P. D. F. Tomás de Villanueva, Arzobispo de Valencia, de la Orden de San Agustín*, Valencia, 1588, 1652, p. 348.

¹⁰³ Igual Úbeda, *op. cit.*, p. 65.

caridad —una bolsa de monedas— el uno, y el lema del santo en sus armas arzobispales el otro. Tras la guerra civil, el medallón, trasladado al aula capitular nueva, fue sustituido por un busto-relicario de plata con la calavera del difunto, los ángeles mancebos se tallaron de nuevo, pobremente, en sustitución de los perdidos originales, y los restantes angelitos cambiaron de ubicación y perdieron sus atributos.

Antes de la guerra civil cubría la hornacina del retablo un lienzo pintado por José Vergara en 1791, situado actualmente en el muro izquierdo de la capilla de la Santísima Trinidad. Dicha pintura representa a *Santo Tomás de Villanueva bendiciendo a su cabildo*, representado por dos canónigos que se arrodillan bajo la capa protectora del arzobispo, sostenida por dos clérigos. Tras la figura del santo, otros personajes, entre los que se distinguen dos diáconos, presencian la escena y dirigen sus miradas al espectador, por lo que habría que considerarlos verdaderos retratos de miembros del cabildo de la época de Vergara, a los que el pintor ha vestido anacrónicamente a la moda del siglo XVIII. Por su parte, la composición del cuadro se inspira literalmente en el célebre *Santo Tomás de Villanueva imponiendo la beca a dos colegiales tomasinos*, obra maestra de Ribalta (1616) que se conservó hasta 1936 en el valenciano Colegio de la Presentación, fundado por el santo arzobispo en 1550.

Completan la decoración de la capilla dos retablos laterales que albergan sendos lienzos. El de la izquierda representa a *San Juan de Ribera* y fue pintado por Rafael Montesinos, colocándose en la capilla en 1878.¹⁰⁴

El santo arzobispo, vestido de pontifical, aparece arrodillado con las manos juntas, adorando una forma eucarística que se le aparece entre resplandores. Unos angelitos, situados a los pies del prelado, portan el báculo y la mitra episcopales. Dicha iconografía se acomoda a la establecida con motivo de la beatificación del santo en 1796. Por su parte, el lienzo de la derecha, dieciochesco, representa a *San Felipe Neri*, que aparece arrodillado, en éxtasis, ante la Virgen con el Niño. Este milagroso suceso acaecido al santo fundador de la Congregación del Oratorio, ya relatado en la bula de pontificia de canonización (1622), sirvió de base para la fijación de la iconografía del santo,¹⁰⁵ y será Guido Reni quien realice para la iglesia de los oratorianos de Roma —la *Chiesa Nuova*— una primera y bellísima versión pictórica de tal tema.

Como conclusión, es preciso añadir que si la reforma arquitectónica ideada por Gilabert dotó al interior de la catedral de una precisa unidad estilística —salvo la nota disonante del presbiterio barroco, que sin duda se habría renovado al gusto clasicista caso de haber dispuesto de fondos—, el mismo criterio de armonía y coherencia se plasmó en los programas iconográficos de las capillas, ejecutados por los más insignes escultores y pintores académicos del momento. Tan eruditos programas, dedicados a la titular del templo y a los santos de más acendrada devoción en la iglesia valentina, son fruto del racionalismo implantado por la ilustrada academia de San Carlos, y constituyen el polo opuesto de la dispersión iconográfica que existió en el templo, de tan dilatada historia, antes de su restauración barroco clasicista.

¹⁰⁴ Sanchis y Sivera, *op. cit.*, p. 297, afirma que el cuadro fue pintado por Montesinos en 1878, por lo que habría que pensar que tal fecha se corresponde realmente con la de la colocación del cuadro en la capilla, ya que el pintor había muerto un año antes.

¹⁰⁵ E. Mâle, *L'Art religieux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle. Etude sur l'iconographie après le Concile de Trente*, Paris, 1951, p. 100.