

LA CAPILLA DE SAN VICENTE FERRER DE VALENCIA O LA APOTEOSIS DE LA ALEGORÍA TARDOBARROCA

DAVID VILAPLANA

Universitat de València

Pocos años después de la fundación de la Orden de Santo Domingo, el rey Jaime I de Aragón, en 9 de octubre de 1238 hace su entrada victoriosa en la ciudad de Valencia, a la sazón musulmana. El rey conquistador en su solemne desfile va precedido por un religioso dominico que como prueba de la exaltación de la nueva fe enarbola un sencillo estandarte con la imagen de Cristo crucificado en el anverso y la de la Virgen María en el reverso. Este religioso era fray Miguel de Fabra, confesor del monarca, predicador apostólico del ejército de Aragón y uno de los mejores discípulos de Santo Domingo, de quien recibió el hábito y quien le aconsejó que acompañara al rey Don Jaime en sus campañas, ya que éste consideraba tan importantes para sus empresas militares las armas como las oraciones. Debido a los numerosos servicios prestados por el padre Fabra, el rey se consideró obligado a recompensarlo con generosidad, por lo que decidió ayudar al religioso para que pudiera levantar un nuevo convento de su orden en la ciudad recién reconquistada. El rey le ofreció ciertos terrenos que existían a extramuros de la población, es decir, fuera del recinto amurallado entre la antigua puerta de la Sharea y el río Turia; estos terrenos formaban un llano pedregoso formado por los arrastres de las avenidas del río y en cuyo lugar se cumplían las sentencias de los condenados a muerte durante la dominación árabe, y, por lo mismo, también la de los mártires cristianos.¹ Era pues un lugar muy estimado por los cristianos por haber sido regado con la sangre de los mártires. La concesión real está fechada en 11 de abril de 1239. Ese mismo año, los religiosos levantaron una pequeña iglesia que vino a servir después de portería, y en 1250 emprendieron la construcción de otra mayor, celebrándose los oficios divinos en ella en 1256. Aquellas primeras edificaciones venían a ocupar aproximadamente lo que hoy es capilla de los Reyes y parte de la de San Vicente Ferrer, más lo que posteriormente fuera hospedería y hoy forma parte de la actual Capitanía General.

En 1276 el obispo de Valencia fray Andrés de Albalat, religioso de la Orden de Predicadores, viendo que el convento había quedado fuera del recinto amurallado de la ciudad, hizo levantar a su cargo un tramo de muralla desde lo que hoy es el Temple y entonces era la puerta de Alibufat, y siguiendo la orilla del río, enlazaba con la puerta de la Sharea que era la anterior a la puerta del Mar y se ubicaba aproximadamente donde hoy está la Cruz de los Caídos —incorporada a una reconstrucción de la puerta del Real—. Con ello, quedó integrado en el recinto amurallado de la ciudad el nuevo convento, en el cual fue enterrado el Padre fray Miguel Fabra, su fundador. Aunque en un principio las acciones de los religiosos tuvieron un carácter eminentemente misional entre los vencidos, pronto el convento se convirtió en un punto de atracción no sólo del pueblo llano sino también de las clases elevadas de la sociedad valenciana, hasta el punto de que éstas consideraban un privilegio el enterramiento de sus miembros en las capillas y claustro conventuales, dando importantes donaciones a tal objeto. De aquí que, andando el tiempo, fueran añadiéndose al convento, además de una nueva y monumental iglesia, toda una serie de nuevas construcciones, capillas suntuosas, claustros espaciosos —claustro gótico, con sus capillas, de los siglos XIV-XV; aula capitular, principios del siglo XIV; capilla de los Reyes, 1439-1463; refectorio, 1560-1567; patio claustral de acceso al convento y portada principal de éste, de fines del siglo XVI; campanario, a partir de 1648; renovación de la iglesia, 1692; renovación y ampliación de la capilla de San Vicente Ferrer, 1772-1781; fachada nueva, claustro y enfermería, ejecutados por Bartolomé Ribelles en 1789-1800...—² y todo un conjunto de vastas edificaciones que, aunque por la forma un tanto desordenada de su construcción no dieron al conjunto una unidad arquitectónica definida, sí llegaron a convertir a este convento en el más importante de la ciudad de Valencia y uno de los más notables del Reino, y en el plano artístico, al decir de Ponz,

¹ Orellana, M. A., *Valencia antigua y moderna*, vol. I (Valencia, ed. 1923), p. 526.

² Bérchez, J., "Neoclasicismo, academicismo y romanticismo. Arquitectura y urbanismo", *Historia del Arte Valenciano*, vol. IV, Valencia, 1986, pp. 262-264.

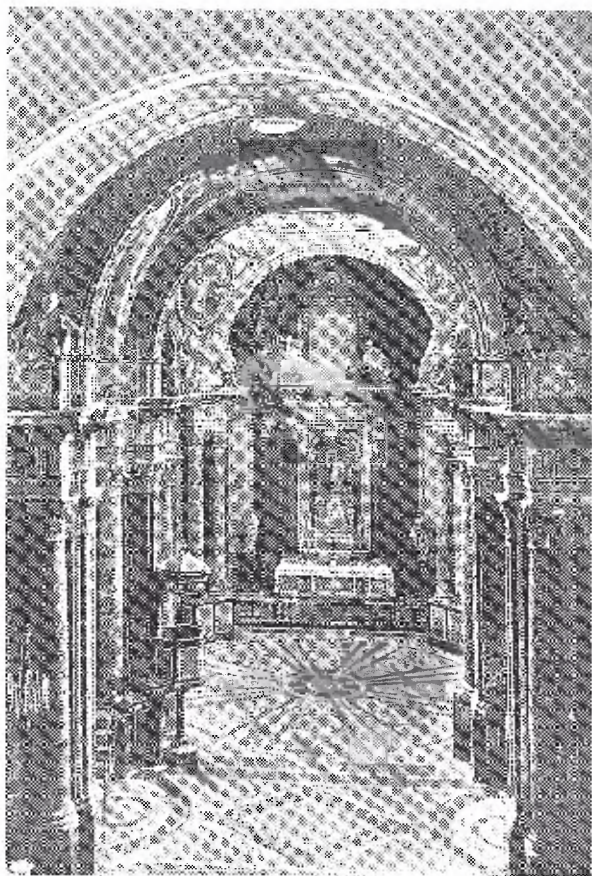


Fig. 1. Interior de la capilla de San Vicente Ferrer.

“si se hubiera de hablar de todas las obras de pintura, así de la iglesia como del convento, sería no acabar jamás”.³ Se afirmaba asimismo que en su época de mayor esplendor sus rentas alcanzaban las quince mil libras, tenía más de doscientos altares y cincuenta padres y confesores que se hallaban de continuo confesando.⁴

La comunidad estuvo dedicada principalmente a la predicación y al estudio. Llegó a poseer justificada fama de docta y en las aulas de su convento se impartieron estudios de Teología y Humanidades. El obispo Andrés de Albalat, en 1259, fundó las primeras escuelas de Lógica y Gramática; en 1281, la de Lenguas Orientales; en 1345 se instaura una cátedra de Teología, y ya en 1629 se impartieron estudios de hebreo en el convento. Ha de recordarse, asimismo, la Academia de Pintura que promovió y mantuvo, elogiada por Palomino, y a cuyo frente figuró el Padre Antonio Fenollet, de la casa marquesal de Boil, y el pintor Juan Antonio Conchillos.

La iglesia trecentista antes citada, la segunda con que contó el convento, hubo de ser derribada por peligro de derrumbamiento en 1382, iniciándose un año después la reedificación de la que sería iglesia definiti-

va, que se mantuvo en pie, con sucesivas reformas y ampliaciones, hasta la Desamortización. El templo presentaba la típica planta de iglesia monástica y parroquial del gótico catalán; esto es, era una iglesia uninave con sistema perimetral de capillas entre contrafuertes exteriores y ábside poligonal rodeado asimismo de capillas. En 1460, con motivo de la canonización de San Vicente Ferrer, se le añadió a los pies el transepto norte, dedicado a capilla de dicho santo —en cuya nave se abre el acceso principal de la capilla de los Reyes— y en la parte opuesta, a fines del siglo xv, se levantó el transepto sur, simétrico, dedicado a capilla de la Virgen del Rosario, y que desapareció después de 1835; otras importantes capillas, todas destruidas, fueron la de Nuestra Señora de la Soledad, datada en 1587, la de San Luis Bertrán, construida en 1647, y la de la Orden Tercera, fechada en 1716.

La decadencia del convento se inició a partir de 1808 con la invasión francesa, época en que el edificio fue saqueado y convertido en cuartel. Desafectado en 1835 a raíz de la Desamortización, fue convertido en sede de la Capitanía General en 1840, salvándose de la destrucción el edificio conventual pero no así la iglesia y capillas anejas, de las que sólo subsiste la de los Reyes, la de San Vicente Ferrer, objeto de nuestro estudio, que fue renovada y ampliada en 1782, y el primer tramo de la iglesia. Gracias a este fragmento conservado del monumental templo dominicano puede advertirse que éste estaba articulado mediante tramos casi cuadrados cubiertos con bóvedas de crucería estrellada apeadas en fajones, formeros y pilares torsos, tan característicos del gótico tardío valenciano. La iglesia, no obstante, fue renovada en el Barroco, entre 1692-1694,⁵ por el reputado maestro de obras Francisco Padilla, que trazó un refinado recubrimiento de estucos del cual puede contemplarse aún el que afecta a la bóveda del tramo conservado y a los dos ventanales que lo iluminan, decoración fitomórfica y de placas muy similar a la que el mismo maestro ejecutó para la iglesia de San Nicolás.

Con justicia, una de las más importantes capillas del convento hubo de ser dedicada a San Vicente Ferrer. Éste, nacido en 1350 a no más de cien pasos del convento dominicano —subsiste como testimonio de ello la casa capilla natalicia de la calle del Mar—, ingresó en dicho convento en 1367, con la bendición de su padre, el notario Guillem Ferrer, y alguna que otra oposición de la madre, Constanza Miquel. Pasó a estudiar a Barcelona, no tardando en adquirir justa fama por sus dotes de predicador y por su sabiduría, lo que le otorgaron prestigio internacional; por ello, los magistrados de su ciudad natal solicitaron su regreso para escuchar sus ardientes sermones. Fallecido en Vannes en 1419, fue un papa valenciano, Calixto III, el que se cuidó de canonizarle en 1455, si bien la bula fue aprobada en 1458 por Pío II. Su elevación a los altares vino dada no sólo por el poder taumatúrgico del santo, que fue prodigioso, sino por la tenacidad que mostró por conseguir la paz entre los poderes políticos, cuyo fruto eximio fue

³ Ponz, A., *Viaje de España*, tomos I-IV (ed. Madrid, 1988), p. 687.

⁴ Cruilles, Marqués de, *Guía urbana de Valencia antigua y moderna*, tomo I, Valencia, 1876, p. 229.

⁵ Teixidor, J., *Capillas y sepulturas de la iglesia y claustro del convento de predicadores de Valencia*, vol. III, Valencia, 1952, p. 86 (ed. a cargo del Barón de San Petrillo).

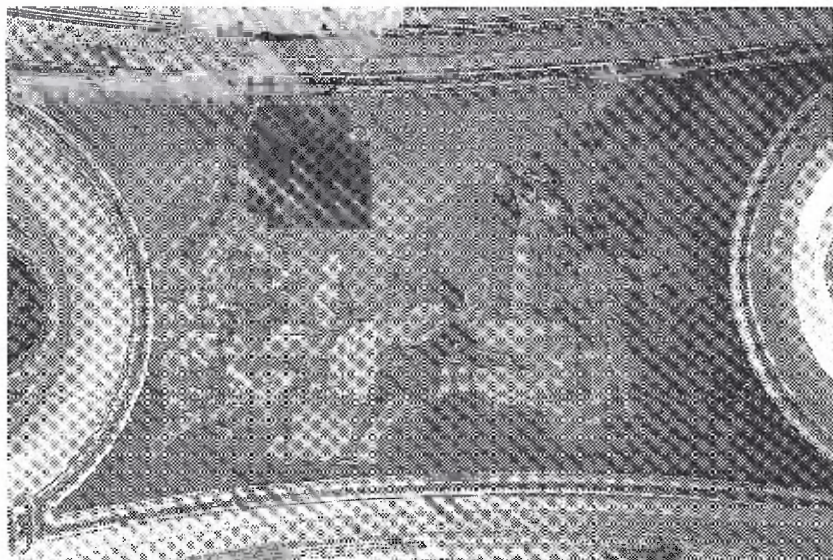


Fig. 2. José Vergara: *San Vicente Ferrer resucitando a una difunta en Salamanca*.

la solución del Compromiso de Caspe, así como por el extraordinario número de conversiones que logró predicando a moros, judíos y herejes.

Como ya se dijo, la primitiva capilla del santo fue edificada en 1460; no obstante, a lo largo del siglo XVII se hicieron notables reformas en ella,⁶ y en 1772, habiéndose advertido que los arcos de la capilla amenazaban ruina, además de considerarla muy pobre y angosta para el gran número de fieles que concurría al recinto en las festividades del titular, se optó por derribarla y erigir otra nueva, de mayor capacidad y con la riqueza artística que merecía la fama del santo. El proyecto original de la nueva capilla se debió al maestro de obras José Puchol,⁷ al que los dominicos encargaron los preceptivos planos en 1772. Sin embargo, como éste murió sin haberlos concluido, su hijo, el reputado escultor académico, los concluyó; más tarde hicieron otros proyectos los arquitectos Vicente Gascó y Antonio Gilabert, y la comunidad eligió precisamente los de Puchol, quien comenzó a dirigir las obras. Resentidos entonces los citados arquitectos académicos, denunciaron el hecho de que se construyera el retablo sin autorización de un arquitecto, terminando la querrela, tras múltiples y circunstanciadas consultas a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, por darle la razón a Puchol y aceptando su proyecto para la capilla, aunque de la ejecución de las obras debería encargarse un arquitecto.⁸ Las críticas de Gascó y Gilabert fueron motivadas por el hecho de que José Puchol, el escultor, se había atrevido a retocar los planos trazados por su padre e incluso pretendía llevarlos a la práctica. El profesor Joaquín Bérchez, que ha estudiado exhaustivamente el pleito, afirma que éste es el resultado de las intensas polémicas que se libraron en el seno de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en torno al espinoso tema de la delimitación de las competencias entre las distintas actividades artísticas, ya que los arquitectos

deseaban que los escultores se limitaran a realizar obras de escultura, dejando las obras edilicias para los profesionales de la arquitectura.⁹

La capilla trazada por José Puchol y ejecutada por su hijo, cuyas obras finalizaron en 1782, se levantó aprovechando el solar resultante del derribo del presbiterio poligonal de la antigua capilla gótica, al que se adicionaron otros solares con el fin de obtener más espacio para la edificación de una capilla de mayor profundidad y porte. Puchol Rubio aprovechó la angostura del solar resultante para articular tres tramos de muy diferenciadas plantas, alzados y tratamientos lumínicos: el primero se presenta como acceso triunfal abierto hacia la nave gótica, por lo que su embocadura está compuesta por un grandioso arco apeado sobre columnas pareadas de orden corintio —al que se ajustan todos los soportes, columnas y pilastras, de la capilla—, elevadas sobre altos pedestales, y encima de cuyos entablamentos fragmentarios reposan dos figuras alegóricas sedentes. Este primer tramo, de planta oblonga, articula su alzado con pilastras y columnas combinadas, dejando los planos de las paredes libres para la incorporación de sendos lienzos. El entablamento, discontinuo, presenta friso dórico cuyas metopas se adornan con coronas de laurel alternadas con estrellas alusivas a la orden dominicana; tan heterodoxa combinación de órdenes dórico y corintio, que es la que preside la total articulación de la capilla, deriva sin duda del modelo de orden “salomónico” propuesto por Roland Fréart de Chambray en su tratado *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne...* París, 1650, como ya advirtió J. Bérchez.¹⁰ La bóveda de este primer tramo es de cañón con lunetos semicirculares y su diseño y ornamentos —pictóricos y escultóricos— se inspiran en cuanto a su disposición en los de las bóvedas de la nave de la iglesia del Temple, modelo muy imitado en la arquitectura valenciana académica, como se afirmó en el capítulo

⁶ Las describe pormenorizadamente Teixidor, J., *op. cit.*, vol. III, Valencia, 1952, pp. 166-173.

⁷ Orellana, *op. cit.*, p. 404.

⁸ Igual Úbeda, A., *Escultores valencianos del siglo XVIII en Madrid*, Valencia, 1968, p. 99.

⁹ Bérchez, J., *Arquitectura y Academicismo*, Valencia, 1987, pp. 217-241.

¹⁰ *Idem*, p. 238.

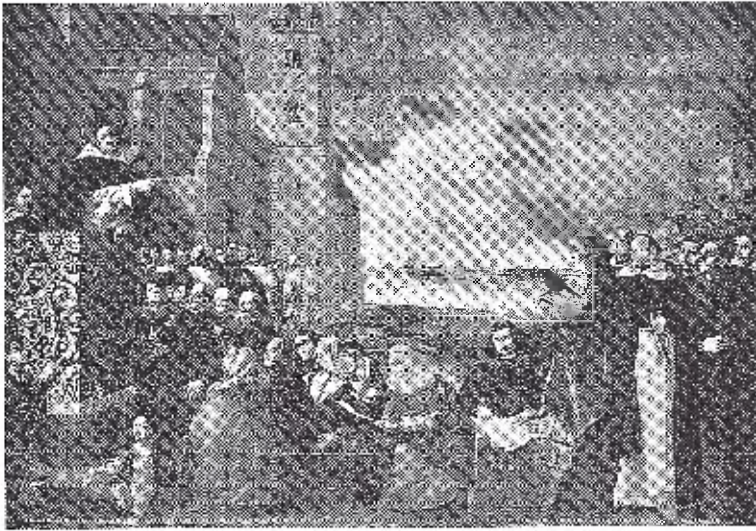


Fig. 3. Vicente Salvador Gómez: *San Vicente Ferrer anunciando la llegada de dos naves cargadas de trigo a Barcelona*.

correspondiente de la tesis dedicado a esta iglesia. El segundo tramo, de planta cuadrada, constituye un majestuoso crucero potentemente iluminado a diferencia del primer tramo y de la cabecera—, con pilares achafalnados ante los cuales se disponen columnas pareadas cuya función no es estructural sino que sirven de soporte de sendas parejas de esculturas sedentes alegóricas. Las pechinas presentan medallones pictóricos ovalados rematados por adornos de estuco, a base de veneras y guirnalda sostenidas por angelitos. La decoración pictórica al fresco se extiende asimismo a los diafragmas de los muros laterales del crucero, y a la grandiosa cúpula que lo corona, de monumental tambor, y en cuya bóveda hay encasamientos pictóricos de diferente trazado dispuestos en tres niveles e inscritos en ocho paños separados por nervios decorativos. La cúpula, trasdosada de teja de reflejo metálico, se corona con una airosa linterna.

El presbiterio presenta planta oval e incorpora un majestuoso retablo de tipo tabernáculo, flanqueado por sendas esculturas alegóricas, junto a las cuales se abren dos accesos —el de la izquierda es impracticable y el de la derecha conduce a la sacristía—, con jambas formados por pilastras de capiteles miguelangelescos y su respectivo frontón segmental, rematados por hermosas sobrepuertas, configuradas por sendos medallones con retratos en relieve flanqueados por ángeles tenantes, a imitación de las que aparecen en el presbiterio de la citada iglesia del Temple. La bóveda del presbiterio de la capilla, como la de esta iglesia, presenta una decoración pictórica que recubre por entero su superficie.

Tan monumental capilla, obra maestra del clasicismo barroco valenciano, particularmente en su vertiente decorativa, fue calificada por Kubler como paradigmática por su iluminación barroca, tan contrastada y teatral.¹¹ Sin embargo, el profesor Bérchez ha objetado que a pesar del rico tratamiento espacial de la capilla,

acompañado por rutilantes columnas clásicas, lujosos mármoles y estucos, de pulcro diseño clásico, persiste en el diseño de ésta una manifiesta postura de adornista, empeñada en sacrificar la composición arquitectónica, utilizando columnas enteramente libres del muro, portadoras sólo de grupos escultóricos, o estableciendo un artificial espacio elíptico en el presbiterio a través de una pantalla mural antepuesta plásticamente al auténtico cerramiento ultrasemicircular del mismo, despreciando cualquier relación tectónica con la monteada del edificio, que surge independientemente de las cornisas.¹² Lo cual es cierto en verdad por lo que se refiere a las columnas pareadas del crucero y de la embocadura de la capilla, y al espacio elíptico del presbiterio, pero no lo es en lo que concierne a las columnas y pilastras del interior de primer tramo de la capilla, que sí actúan como soporte de los arcos y de las bóvedas del mismo y, por tanto, poseen una precisa función tectónica.

La capilla estaba concluida para la víspera del día de San Vicente Ferrer de 1781, bendiciéndose el 22 de abril de dicho año. Para la decoración de tan costosa obra se aprovecharon dos lienzos de la antigua capilla, de Vicente Salvador Gómez, mientras que los restantes lienzos y frescos fueron ejecutados por el gran pintor académico José Vergara. Las esculturas de estuco que coronan las columnas de la embocadura y las del crucero fueron modeladas por Francisco Alberola († 1822), mientras que las estatuas de mármol que flanquean el retablo, las que coronan el frontón del mismo, así como el relieve que decora su ático fueron labrados por José Puchol Rubio (1743-1797).¹³ El piso de la capilla, particularmente el del crucero, reproduce en mármoles de colores los encasamientos de la cúpula. Toda la piedra de columnas, pilastras, retablo, zócalos y pavimento, de tan variados mármoles y jaspes, procede de canteras valencianas.¹⁴

¹¹ Kubler, G., "Arquitectura de los siglos XVII y XVIII", *Ars Hispaniae*, vol. XIV, Madrid, 1957, p. 323.

¹² Bérchez, J., *Tolsá, Gimeno, Fabregat. Trayectoria artística en España. Siglo XVIII*, Valencia, 1989, p. 76.

¹³ Sobre la actividad artística de estos notables escultores académicos *vid.* Vilaplana, D., "Neoclasicismo, academicismo y romanticismo: La escultura. El influjo academicista y neoclasicista", *Historia del Arte Valenciano*, vol. IV, Valencia, 1989, pp. 278-279, 283.

¹⁴ Orellana, M. A., *Valencia antigua y moderna*, vol. I, Valencia, 1923, p. 529.

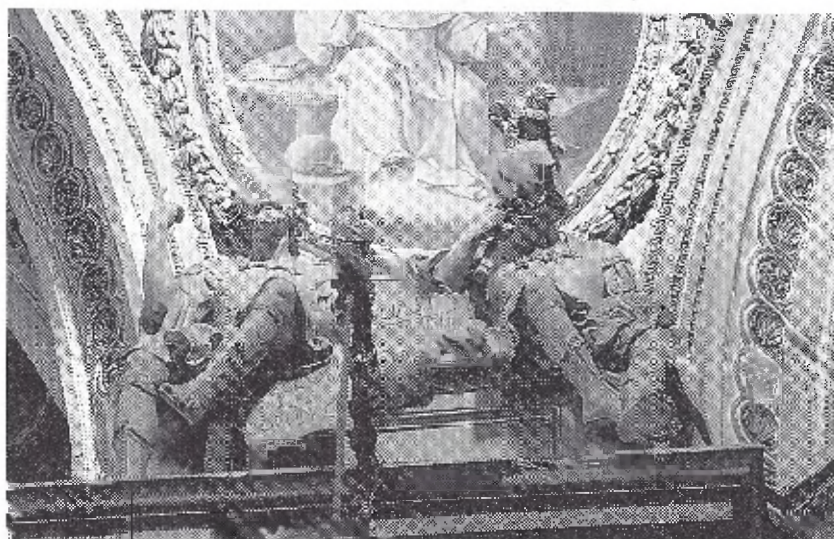


Fig. 4. Francisco Alberola: *Simeón y Gad o la Compunción y la Abstinencia*.

El conjunto de pinturas y esculturas que decoran la capilla conforman un programa iconográfico de extraordinaria complejidad que se propone la exaltación del titular, San Vicente Ferrer, recurriendo para ello a una retórica de carácter barroco basada en la plasmación del significado apóstolico de las virtudes del titular a través de las esculturas de las doce tribus de Israel,¹⁵ de las representaciones de los Dones del Espíritu Santo y de las Bienaventuranzas, pintadas en la cúpula, y de esculturas de carácter alegórico relativas a la vida monástica. El nivel histórico del programa iconográfico se plasma a través de las pinturas del primer tramo, cruceiro y lienzo bocaporte del retablo, donde se explicitan esencialmente las cualidades taumatúrgicas del santo,¹⁶ reservándose la pintura de la bóveda del presbiterio para la exaltación o apoteosis del titular, que aparece acompañado por innumerables figuras alegóricas cuyo significado seguidamente vamos a desentrañar. Hay que hacer constar que la totalidad de los temas efigiados relativos a la biografía del santo, a las visiones que tuvo de la Virgen y a su condición de taumaturgo, aparecen ya en la decoración del retablo de la antigua capilla, de la cual proceden los dos lienzos de Vicente Salvador Gómez, que, reaprovechados, decoran los muros del cruceiro de la nueva.¹⁷

Junto a los salmeres del arco triunfal de acceso a la capilla, justo en la conexión entre los tramos góticos y la nueva obra dieciochesca, aparecen sedentes, sobre pedestales situados encima del entablamento, sendas esculturas de estuco, debidas a Francisco Alberola, que representan, la de la izquierda, a la *Oración*, y la de la derecha, a la *Devoción*, cualidades propias del estado religioso. La primera está efigiada como una matrona vestida con amplio manto, que eleva su mirada hacia el

cielo, portando un incensario con su mano derecha y poniendo el dedo índice de la siniestra sobre su pecho izquierdo para señalar el corazón; apoya el brazo izquierdo sobre un medallón donde se lee en letras doradas el nombre de la alegoría. En la caracterización iconográfica de esta escultura el autor refundió en una dos de las versiones que sobre la citada alegoría ofrece la célebre *Iconología* del tratadista italiano Ripa.¹⁸ Por su parte, la *Devoción* está representada como una matrona con la cabeza velada y con los ojos vueltos hacia el cielo, portando con la diestra una luz encendida —así como el correspondiente medallón con la inscripción identificativa—, que es casi exactamente la forma en que la describe el citado Ripa.¹⁹

En el muro izquierdo del primer tramo está decorado con un lienzo de Vergara que representa *La toma del hábito por San Vicente Ferrer*. La composición muestra en el centro a San Vicente Ferrer, arrodillado sobre una escalinata, recibiendo devotamente el hábito blanco de novicio del prior del convento de Santo Domingo, que aparece rodeado de frailes.²⁰ A la izquierda puede verse a los padres del santo, la madre llorosa, enjugándose las lágrimas con un pañuelo, ya que, como se dijo, ésta no accedió gustosa a que su hijo entrara en religión. Además de otros personajes, de carácter secundario, que ocupan el cuadro —como las figuras en *repoussoir* del primer plano del mismo—, puede verse en la parte superior de la composición, rodeado de serafines, un ángel manco portando una tabla con la apocalíptica frase *TIMETE DEUM*, alusiva al titular y que aparece como uno de sus atributos particulares, cuya explicación se dará a continuación, cuando comentemos el fresco que decora la bóveda de este tramo de la capilla.

¹⁵ Sebastián, S., *Valencia I. Rutas de aproximación al patrimonio cultural valenciano*, Valencia, 1982.

¹⁶ Sobre iconografía vicentina en Valencia, véanse los trabajos de Aguilera Cerní, V., "Catálogo artístico de la exposición vicentina", *Crónica de la exposición vicentina*, Valencia, 1957, pp. 113-242, y "Ante una tabla vicentina de Colantonio", *Archivo de Arte Valenciano*, XXVI, enero-diciembre, 1955, pp. 50-62.

¹⁷ Teixidor, *op. cit.*, vol. III, pp. 166-170.

¹⁸ Ripa, *Iconología*, vol. II, Madrid, 1987, pp. 158-159.

¹⁹ *Ibid.*, vol. I, Madrid, 1987, p. 277.

²⁰ Antist, V. J., *La vida y historia del apóstolico predicador sant Vicente Ferrer Valenciano, de la orden de Santo Domingo*, Valencia, 1575 (ed. Madrid, 1956), p. 102.

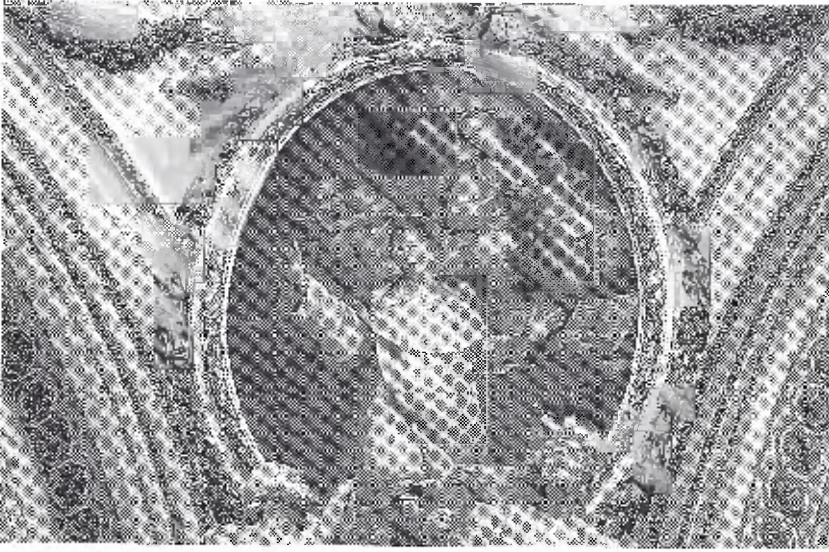


Fig. 5. José Vergara: *Aparición de la Virgen con el Niño a San Vicente Ferrer*.

El lienzo frontero, situado en el muro derecho de este tramo, fue pintado asimismo por Vergara y representa a *El venerable padre fray Juan Micó rezando ante el retablo de la celda de San Vicente Ferrer*. Efectivamente, el Padre Juan Micó fue una de las figuras más destacadas de la Orden de Predicadores en la Valencia del siglo XVI. Nacido en Palomar en 1489, tomó el hábito dominicano en el convento de Luchente, profesando en el de Chinchilla. Posteriormente se trasladó a la universidad de Salamanca, en la que estudió Teología. Ordenado sacerdote, fue destinado al convento de Gotor (Zaragoza) en el que ocupó el cargo de prior; en 1528 fue destinado al de Montalbán (Teruel), y en 1532 se trasladó a Valencia. Junto con San Francisco de Borja, San Luis Bertrán y Leonor de Castro fundó el convento dominicano de Llombay, con la finalidad de que los religiosos adquirieran un mayor conocimiento científico de los temas bíblicos, para la defensa de la fe contra las nuevas corrientes del protestantismo. Publicó la obra *Rosarium sive Psalterium Sanctissimi Nomini Jesu* (1583), y en la biblioteca universitaria de Valencia se conservan algunas obras manuscritas, entre las que destaca la titulada *Abbreviata Chaiolica*, resumen de la Biblia, en donde va contraponiendo el autor las divergencias de temas e interpretaciones diversas de autores. Dejó también impresa, en verso, una *Historia de la Pasión del Señor*. Fue prior del convento valenciano, y provincial de la Orden, y fue en dicho convento donde, en 1552, instituyó la Cofradía de la Celda de San Vicente Ferrer, de la que fue guardián, falleciendo en 31 de agosto de 1555. En 1583 fue incoado el proceso de beatificación de tan ejemplar dominico.

El lienzo de Vergara nos muestra al venerable Juan Micó arrodillado ante el retablo de la celda de San Vicente, de sobrias líneas clasicistas y en cuya hornacina principal hay una imagen de plata del santo, sin duda

sirviendo de relicario. El Padre Micó aparece en actitud de arrobamiento, rodeado de angelitos y de ángeles mancebos que tañen diversos instrumentos musicales y cantan siguiendo la lectura de unos libros corales.²¹

La bóveda de cañón de este tramo presenta, al fresco, una magnífica composición del citado pintor académico, que representa uno de los milagros más populares del santo, el de *San Vicente Ferrer resucitando a una difunta en Salamanca*, según nos narra su biógrafo Antist.²² En este asunto, la identificación que el santo hace de sí mismo con el ángel del Apocalipsis —así lo representó Palomino en la bóveda de la iglesia de los Santos Juanes—, y que en el fresco de Vergara se nos muestra mediante un ángel trompetero que anuncia el juicio, al que dirige su mano derecha San Vicente Ferrer, y que es contemplado asimismo por San Juan Evangelista, que aparece en último término de la escena, en la revelación de Patmos, nos es explicada por Mérita y Llácer, otro notable biógrafo del santo dominico, que narra el mismo milagro con ligeras variantes.²³ El tema pintado por Vergara, que será asimismo efigiado por Vicente Inglés en la capilla dedicada al santo de la catedral de Valencia, cuenta con un precedente en el arte valenciano tan notable como es el lienzo que pintó Ribalta en 1604-1605 para el retablo de la capilla de San Vicente Ferrer de la iglesia del Colegio del Patriarca, pintura que en primer término ofrece la milagrosa aparición de Cristo a San Vicente Ferrer,²⁴ y en el fondo las escenas de la resurrección de la difunta por el santo, en la parte izquierda, y San Juan en Patmos, contemplando la visión del ángel, en la parte derecha. La misión apostólica del santo y su recurrente alusión al Juicio Final²⁵ se plasmaron magistralmente por Vergara en el hermoso lienzo bocaporte que pintó para el retablo de la capilla que estudiamos, obra que fue expuesta, tras su restauración, en la exposición

²¹ Vid. Teixidor, *Necrológico de este Real Convento de Predicadores de Valencia desde el año 1531 a 1599*, tomo II, cap. XIII, fol. 307 (ms. de la Biblioteca de la Universitat de València, sig. 932).

²² Antist, *op. cit.*, pp. 172-173.

²³ Mérita y Llácer, T., *Vida, milagros y doctrina del valenciano Apóstol de Europa San Vicente Ferrer*, Valencia, 1755, p. 97.

²⁴ Este milagro se plasma asimismo en el relieve del ático del retablo de la capilla, del que más adelante se hará la correspondiente descripción.

²⁵ Antist, *op. cit.*, p. 145.

vicentina de 1957, y que hoy se halla en paradero desconocido. Representaba a *San Vicente Ferrer predicando el Juicio Final, ante un grupo de fieles devotos*, pertenecientes éstos a los más diversos estados, pues se reconocen diversos personajes del pueblo, un religioso dominico —que hace guardar silencio a la multitud— y un grupo de caballeros. Sobre el santo campa el ángel trompetero anunciador del Juicio Final, un grupo de serafines que portan la filacteria del *Time Deum*, y la majestuosa figura de Cristo ostentando la Cruz y haciendo con su mano derecha el ademán del comienzo del Juicio.²⁶

El segundo tramo de la capilla, verdadero crucero de ésta, aparece adornado en sus muros colaterales con dos enormes lienzos, de aire velazqueño, obra del pintor valenciano Vicente Salvador Gómez, y que, junto con otros dos, desaparecidos, formaron parte de la decoración de la antigua capilla.²⁷ El situado en la parte del Evangelio, que data de 1664, representa a *San Vicente Ferrer proclamando rey de Aragón, en Caspe, al infante D. Fernando de Antequera*,²⁸ y el que ocupa el muro del lado de la Epístola, fechado en 1665, plasma a *San Vicente Ferrer anunciando proféticamente la llegada de dos naves cargadas de trigo a Barcelona*.²⁹ En este segundo tramo, cubierto por majestuosa y luminosa cúpula, aparecen sedentes sobre los cuatro entablamentos resaltados que se elevan sobre las columnas pareadas adosadas a los pilares achaflanados del mismo, parejas de esculturas, modeladas por el citado Alberola, representando a los jefes de las tribus de Israel, hijos de Jacob, serie que se completa formando el total de doce figuras con cuatro representaciones pictóricas, debidas a Vergara, que se efigiaron en los extremos de los diafragmas de los muros laterales del crucero, flanqueando sendas ventanas. Las estatuas sedentes, agrupadas formando parejas, como se ha dicho, portan sendas cartelas con el nombre de la tribu que representan y el de la virtud que se relaciona con ella, figurando en medio de cada par de esculturas otra cartela, de mayor

tamaño, con una cita bíblica que se halla en correspondencia con la escena sobre la vida de San Vicente Ferrer que Vergara pintó en cada una de las cuatro pechinas, justo encima de las estatuas. No hay otro antecedente en el arte valenciano respecto a la aparición en un programa iconográfico de las figuras de las Tribus de Israel que el que nos ofrece la decoración interior de la iglesia valenciana de los Santos Juanes, si bien la iconografía de las esculturas de la capilla de San Vicente se aparta bastante de ese modelo.³⁰

Comenzando su descripción por las esculturas que flanquean la embocadura del arco del presbiterio, podemos contemplar, a la izquierda, lado del Evangelio, las efigies de *Rubén* (a la derecha) y *Leví* (a la izquierda). Rubén, al que acompaña una cartela con su nombre y el de la virtud que representa, *El Temor*, aparece efigiado como un varón de edad proveyta, barbado y tocado con un tosco sombrero, y tuerto del ojo izquierdo; en la mano izquierda debió llevar un cetro —como el que lleva la correspondiente representación de dicha tribu en los Santos Juanes— mientras con la siniestra abraza una liebre,³¹ animal simbólico que Ripa asocia a dicha alegoría del Temor,³² si bien aquí ha de entenderse como virtud —*Temor de Dios*— que ha de cultivar el cristiano y propia del estado religioso. Leví, por su parte, lleva inscrita en la cartela *La Esperanza*, por lo que, siguiendo la caracterización que Ripa ofrece de la Esperanza divina y certera, el escultor lo ha efigiado con las manos juntas y elevadas hacia el Cielo, y dirigida la mirada igualmente hacia lo alto.³³ El escultor Alberola, además, ha figurado a Leví como un anciano barbado que sostiene en su regazo una tiara pontifical, aludiendo a que el personaje fue sacerdote de la Antigua Ley. Este atributo es el mismo que porta la figura homónima esculpida por Bertesi para la iglesia de los Santos Juanes, indudable prototipo de la que hemos descrito. Entre las dos esculturas hay una recurvada cartela con la siguiente inscripción: *SPES MEA TU IN DIE AFLICTIONIS / Ierem. Cap. 17* (“Tú eres mi espe-

²⁶ Hemos reproducido la fotografía del cuadro que aparece en la *Crónica de la Exposición Vicentina*, Valencia, 1957, p. 214. Completan la decoración de la bóveda del primer tramo de la capilla sendos medallones, situados en los lunctos, que representan a *San Luis Bertrán*, que contempla fervorosamente un crucifijo, pintura al fresco, de Vergara, reproduciendo la “vera efigies” del santo por Juan Sariñena, conservada en el Colegio del Patriarca de Vergara, y a otro santo dominico, posiblemente *Santo Domingo* —sólo ostenta como atributo el libro de la regla—, lienzo moderno de autor anónimo pegado sobre el fresco que debió ejecutar el citado pintor académico, y que quizá por alguna mancha de humedad fue cubierto con aquél. En la capilla reposan los restos de los padres de San Vicente Ferrer, haciéndose referencia a ello mediante sendos medallones de estuco con sus respectivos retratos de medio cuerpo en relieve, guarnecidos por parejas de ángeles tenantes, y que decoran las sobrepuestas de los accesos del presbiterio, apareciendo en el dintel de éstas la correspondiente inscripción identificativa. A la izquierda está el retrato de *Guillem Ferrer padre / de San Vicente Ferrer* y a la derecha el de su esposa, *Constanza Miquel madre / de San Vicente Ferrer*.

²⁷ Los dos lienzos desaparecidos representaban, respectivamente, la *Aparición de Francisca Ferrer, hermana del Santo, celebrando éste misa en el altar mayor del convento* y *La duquesa de Bretaña lavando los pies del santo, ya difunto*. Vid. Teixidor, *op. cit.*, p. 168.

²⁸ La sentencia se publicó en 1412. Vid. Antist, *op. cit.*, pp. 175-181.

²⁹ Antist, *op. cit.*, pp. 103-104. De las dos pinturas, muy notables, hay que destacar que en la segunda, cuyo asunto acabamos de transcribir, se da la circunstancia de que muchas de sus figuras son auténticos retratos de personas que vivían en la época en que se pintó, y así el fraile que está situado junto al marco es el maestro fray Juan Bautista Espejo, catedrático de la Universidad de Valencia; el compañero de púlpito, el P. fray Vicente Meléndez; el religioso que está más al centro del cuadro, el P. maestro fray Marcelo Marona, lector de Teología; el fraile de obediencia es el capillero fray Vicente Bort; el clérigo, su hermano; el labrador, el padre de los mismos, y el escribano es un autorretrato del pintor. A este respecto, vid. Teixidor, *op. cit.*, pp. 168-169.

³⁰ Sobre los aspectos biográficos y simbólicos que ofrecen las Tribus de Israel, y sobre su aparición en la decoración de la iglesia de los Santos Juanes, vid. Sebastián, S., *Historia y mensaje del templo de los Santos Juanes*, Valencia, 1989, pp. 75-86. Este investigador descubrió los modelos gráficos en que se inspiró el escultor Bertesi para plasmar la iconografía de las tribus. Vid. asimismo el capítulo de la tesis referente a la iglesia de los Santos Juanes.

³¹ Castellote Moróder, M.^a Jesús, “Programa iconográfico de la capilla de San Vicente (Santo Domingo, Valencia)”, *Traza y Baza*, n.º 8, identifica este animal con un cordero, sin apercibirse de que es una liebre, animal privativo de la alegoría del Temor, según afirma Ripa. Vid. nota infra.

³² Ripa, *op. cit.*, vol. II, p. 352.

³³ *Ibid.*, vol. I, p. 355

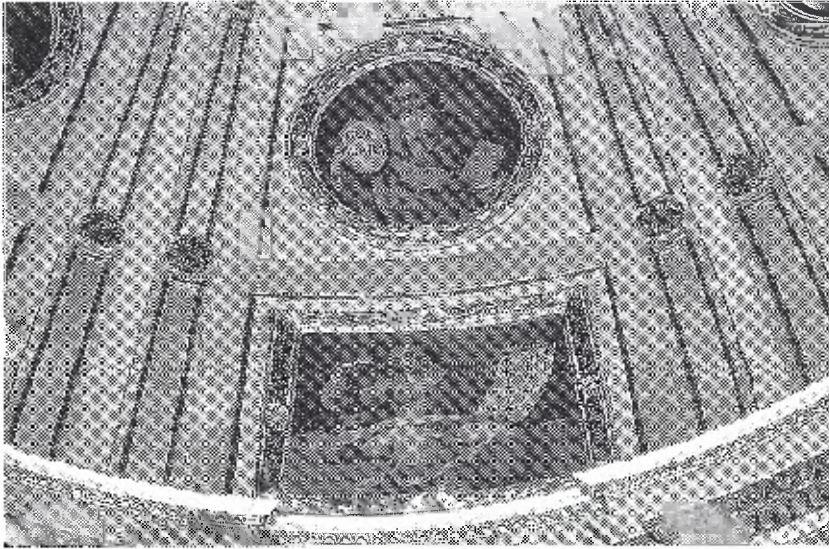


Fig. 6. Detalle de la cúpula. José Vergara: Algorías del *Consejo* y de la *Cuarta bienaventuranza*.

ranza en el día de la aflicción”, *Jeremías*, cap. 17, 17), aludiendo a la virtud de la Esperanza, practicada reiteradamente por el santo y a la que se alude explícitamente en el episodio milagroso sobre su vida que aparece efigiado encima, en el medallón pictórico de la correspondiente pechina. En efecto, en el óvalo situado sobre las dos figuras, pintó al fresco Vergara la *Aparición de la Virgen y el Niño a San Vicente Ferrer, que triunfa de las asechanzas del diablo*, gracias a la confiada esperanza que el santo depositó en tan celestiales personajes. El santo aparece con hábito de novicio, arrodillado y con los brazos abiertos, el rostro desencajado, junto a un reclinatorio sobre el que reposan un crucifijo, una calavera—símbolo de la meditación— y un libro abierto. Sobre un trono de nubes, aparece el grupo radiante de la Virgen y el Niño Jesús, quienes ofrecen al santo una corona, en señal del triunfo que éste ha logrado sobre las tentaciones diabólicas, que le anunciaban la pérdida de su virginidad. Efectivamente, al fondo puede verse la figura del Maligno, efigiado como un hombre desnudo de tez oscura, con rabo, cuernos y alas de murciélago, cuyos ademanes denotan el espanto que le produce la aparición celestial.³⁴

Las figuras que flanquean el lado derecho del arco del presbiterio son las de *Dan* (a la izquierda) y *Benjamín* (a la derecha). El juez Dan lleva un pergamino enrollado en su mano derecha, como en el modelo de Bertesi, pero en cambio, para aludir a la virtud monástica del *El Silencio*³⁵ —a la que se alude en la inscripción que aparece en el pliego que la figura sostiene sobre su pierna izquierda—, lleva la boca amordazada y junto a él hay un ganso con una piedra en el pico, atri-

butos que el escultor extrajo de dos versiones diferentes que Ripa ofrece de la alegoría del Silencio.³⁶ La figura de la derecha representa a Benjamín, que es un joven tocado con un sombrero y acompañado de un perro, que reposa a sus pies, esto es, aparece con idéntica iconografía que en la correspondiente escultura de la iglesia de los Santos Juanes. Como en el pliego que ostenta aparece inscrito, además de su nombre, *La Contemplación*, para hacer referencia a esta cualidad prioritaria de la vida monástica, Benjamín levanta su mano derecha abierta, mientras baja la siniestra cerrada en un puño, iconografía que Ripa asigna a la alegoría de la Vida Contemplativa.³⁷ Entre ambas esculturas se sitúa una cartela con la inscripción *NO DESINIS SUBVERTERE VIAS DOMINI RECTAS / ACT. AP. Cap. 13*. (“No acabarás de torcer los rectos caminos del Señor”, *Hechos*, cap. 13, 10), aludiendo al maligno, con quien tuvo que enfrentarse el santo muchas veces a lo largo de su vida, como lo atestigua el milagroso pasaje que se cfigió en la pechina, encima de las figuras. Representó Vergara en este medallón la *Aparición de la Virgen y el Niño a San Vicente Ferrer, que ahuyentan a Satanás, disfrazado de santo ermitaño*. El santo aparece arrodillado junto a un libro y una calavera, dirigiendo su mirada extática a la Virgen y el Niño Jesús, que se le aparecen sobre un trono de nubes, haciendo María un ademán de rechazo con su mano izquierda, para apartar al viejo eremita que es, como hemos dicho, la imagen engañosa del Diablo que tentó al santo en una ocasión, según narra el padre Antist.³⁸

En el pilar frontero, junto al tramo de la nave, lado de la Epístola, aparecen las esculturas de *Judá* (a la iz-

³⁴ Antist, Vicente Justiniano, *Vida y Historia del apostólico predicador Sant Vicente Ferrer, Valenciano, de la Orden de Sancto Domingo*, Valencia, 1575 (ed. B.A.C., Madrid, 1961), p. 109. El mismo milagro es narrado por Mérita y Llacer, T., *Vida, milagros y doctrina del valenciano Apóstol de Europa San Vicente Ferrer*, Valencia, 1755, pp. 23-24. Este asunto iconográfico inspiró el lienzo que preside el altar de la capilla del Santo en la catedral de Valencia, obra de Vicente Inglés, que estudié asimismo en mi tesis doctoral titulada *Programas iconográficos en el arte valenciano del siglo XVIII*, Valencia, 1995.

³⁵ Castellote Moróder, *op. cit.*, p. 107, identifica erróneamente esta virtud con la Cautella (sic), la cual, por ser sinónima de la Vigilancia, hace creer a la investigadora que el ave que acompaña a Dan es una grulla, atributo que Ripa describe como privativo de esta última imagen alegórica.

³⁶ Ripa, *op. cit.*, vol. II, pp. 314-315.

³⁷ *Ibid.*, vol. II, p. 406.

³⁸ Antist, *op. cit.*, p. 108.

quierda) e *Isacar* (a la derecha). Judá, siguiendo el modelo de la escultura de Bertesi, ostenta una corona y un cetro, atributos regios, y porta en la mano derecha un corazón inflamado, alusivo a la virtud de *La Caridad*, según consta escrito en la cartela correspondiente. El corazón ardiente, es, según Ripa, símbolo de esta virtud, tan acendradamente cultivada por San Vicente.³⁹ Por su parte, la figura de Isacar, ataviada con la misma vestimenta que ostenta la homónima de la iglesia valenciana citada, porta una palma con su mano derecha y una guirnalda de flores diversas, alusivas a *La Alegría*, según reza la correspondiente inscripción. Esta pasión del ánimo, que alude al suceso milagroso narrado en la pintura de Vergara, está alegorizada mediante los dos atributos citados, correspondientes a dos de las versiones que ofrece Ripa, entre otras varias, de la Alegría.⁴⁰ La cartela que se halla entre las dos estatuas presenta la inscripción: *DEDIT INTEGRAM SANITATEM ISTEM/ ACT. Ap. Cap. 3*, (“Dio entera salud a éste”, *Hechos*, cap. 3, 6-9), alusiva a la curación del paralítico por el apóstol San Pedro ante la puerta del templo de Jerusalén, que es equiparada a un milagro análogo que obró San Vicente, como se confirma en la pintura de Vergara que aparece en la pechina superior. Efigió dicho pintor a *San Vicente sanando a un tullido ante una imagen de la Virgen*, suceso ocurrido durante la estancia del santo en Montblanch. Aparece éste acompañado de otro fraile de su orden, haciendo la señal de la cruz a un tullido —pues lleva una muleta— que, devotamente, reposa a sus pies, y al que sostienen una pareja de ancianos, sin duda sus padres. San Vicente, antes obrar el milagro de sanar al inválido, dirige su mirada hacia un cuadro donde se ve la efigie de la Virgen, por la cual, como se ha dicho, sentía vehemente devoción.⁴¹

Las otras dos figuras, situadas sobre el pilar frontero, lado del Evangelio, representan a *Simeón* (a la izquierda) y a *Gad* (a la derecha), respectivamente. Simeón presenta atavío de guerrero, como su figura homónima de la iglesia de los Santos Juanes, y aparece con semblante lloroso, cabeza coronada de espinas, elevando la mano derecha cuyo dedo índice señala hacia lo alto, y sosteniendo un corazón con la otra mano. Esta peculiar iconografía se identifica con la que Ripa prescribe para la alegoría de la virtud monástica de *La Compunción*, como así se explicita en la cartela sobre la que se sienta Simeón.⁴² Gad, por su parte, también aparece con vestimenta militar, con casco con cimera de plumas, como en la escultura de Bertesi; sin embargo, como la figura se identifica con la alegoría de *La Abstinencia*, como así se expresa en la correspondiente cartela, el personaje se lleva el dedo índice de su mano derecha a la boca, mientras sostiene con la diestra un pez, único alimento posible para el que desea poner en práctica esta virtud moral propia del estado religioso. El ademán de taparse la boca con el dedo índice de la mano diestra es explicado por el citado Ripa al hablar de esta alegoría, si

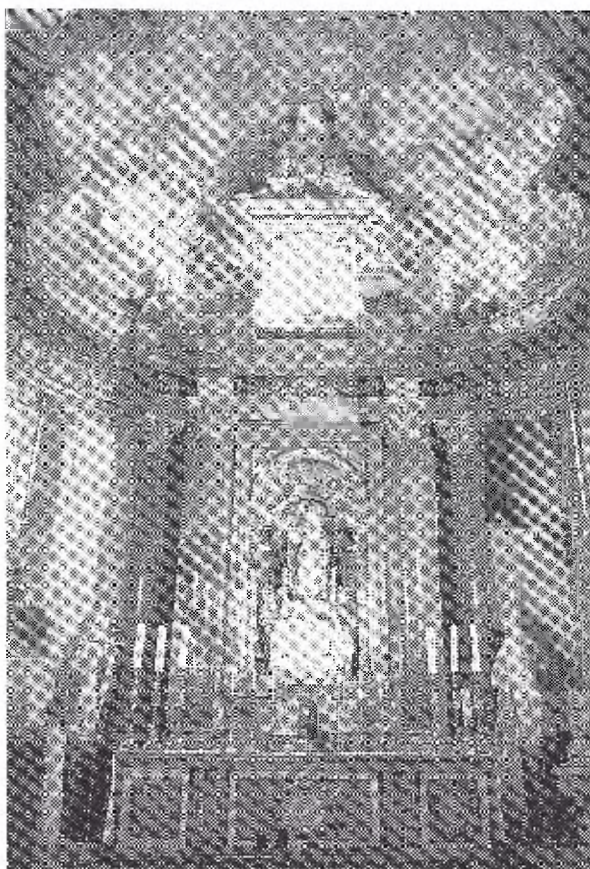


Fig. 7. Retablo. Esculturas de José Puchol Rubio.

bien el autor italiano la caracteriza como una figura femenina.⁴³ La cartela que aparece en medio de las dos esculturas estudiadas presenta la inscripción: *QUASI PATER IN FILIO COMPLACET SIBI/ Prov. Cap. 3* (“Como padre al hijo que agrada a sí”, *Pr. 3, 12*), alusiva a la protección que Santo Domingo otorgó a su hijo en la religión San Vicente Ferrer, como así se plasma en la pintura de Vergara que ocupa la pechina situada sobre las figuras. Así, en efecto, el óvalo pictórico representa la *Aparición de Santo Domingo a San Vicente Ferrer*, mostrándonos el pintor al santo valenciano sentado sobre un tosco lecho, arrobado en éxtasis, pues a su lado está Santo Domingo —con sus atributos particulares: la estrella sobre su cabeza y el bordón de doble travesaño o patriarcal, propio de los fundadores— quien dirige una tierna mirada hacia San Vicente y apoya su mano derecha sobre un hombro de éste. Para que no quede ninguna duda que se trata de una celestial aparición, la composición incorpora varios ángeles y serafines, como en los restantes medallones descritos. El milagroso suceso es puntualmente narrado por Antist.⁴⁴

En los encasamientos triangulares que flanquean la

³⁹ Ripa, *op. cit.*, vol. I, pp. 161-162.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 77.

⁴¹ Antist, *op. cit.*, p. 204.

⁴² Ripa, *op. cit.*, vol. I, pp. 205-206.

⁴³ *Ibid.*, p. 51.

⁴⁴ Antist, *op. cit.*, pp. 204-205.

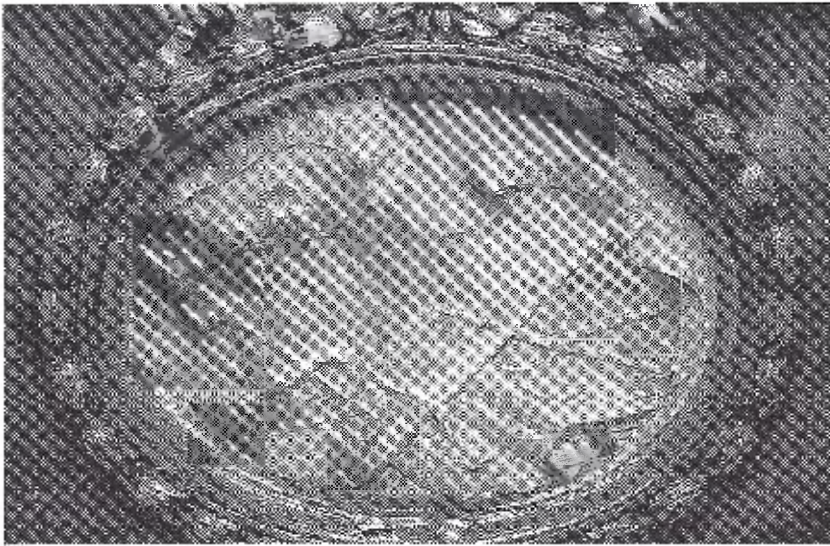


Fig. 8. Detalle del altar. Emblema representando la Prudencia y la Justicia.

ventana del diafragma del lado de la Epístola del crucero pintó Vergara a *Neptali* (sic) (a la izquierda) y a *Joseph* (sic) (a la derecha), identificados por sendas cartelas con sus nombres. Neftalí simboliza *La Especulación*, según consta en la cartela, y por ello el pintor representó esta novedosa alegoría, no citada por Ripa ni por Palomino, como un anciano de rostro grave, que observa una lupa y porta en la diestra un compás. José, por su parte, como reza su correspondiente cartela, representa *La Discreción* y, ha sido representado como un hombre de edad madura, barbado, portando una corona en la diestra y un cetro en la siniestra, al que acompaña un buey o toro. Estos atributos no se corresponden ciertamente con ninguna alegoría de las que describen los tratadistas citados, por lo que habría que pensar más bien en identificarlos como propios del personaje bíblico que es José. Entre los sueños del faraón que interpretó el patriarca, está el de las vacas, al que aludiría la que se encuentra a su lado en la composición pictórica; el premio que recibió por este servicio fue su nombramiento como primer ministro o virrey de Egipto (*Gén. 41, 37-43*), lo que justificaría la corona y el cetro con que lo pintó Vergara. Nadie mejor que José para representar la discreción, entendida ésta como rectitud para formar juicio, y que es cualidad que caracterizó grandemente a San Vicente Ferrer.

En el diafragma frontero pintó Vergara las efigies de los dos restantes hijos de Jacob. A la izquierda se halla *Zabulón*, que simboliza *La Severidad*, como reza la cartela correspondiente, y está representado como un anciano de cabeza velada, que porta un cetro y acaricia con su mano izquierda la cabeza de un león, que reposa echado a sus pies. Estos atributos se corresponden punto por punto con lo que caracterizan la alegoría del Valor, según la describe Ripa.⁴⁵ A la derecha del diafragma fue efigiado *Aser*, que simboliza *La Paciencia*, según se lee en la cartela correspondiente. El escultor siguió el modelo de la escultura homónima de la iglesia de los Santos Juanes; por esa razón Aser porta una ga-

villa de trigo y una hoz, con las que se alude a que este hijo de Jacob ocupó una región feraz, con vid y trigo, que daba un pan exquisito. Como alusión a la Paciencia, Aser lleva sobre sus hombros un yugo, tal y como queda codificado en el tratado de Ripa.⁴⁶

La cúpula presenta asimismo una espléndida decoración al fresco, disponiéndose en ocho paños separados por radios de estuco tres niveles de encasamientos. Los del nivel superior, próximo a la linterna, son de forma trapezoidal e incorporan parejas de serafines entre nubes, que simbolizan el cielo, en el que habita el santo titular. Los ocho encasamientos del nivel medio tienen forma circular, y en ellos representó Vergara bellísimas imágenes alegóricas que representan los Dones del Espíritu Santo —identificados con sendas cartelas—, perfecciones sobrenaturales que Dios concede a los cristianos para obedecer dócilmente sus inspiraciones y facilitarles el ejercicio de las virtudes. Como los Dones son siete, en el octavo medallón, situado en el paño de la cúpula más próximo al presbiterio, en el eje del retablo, pintó Vergara la forma visible del Espíritu Santo, la paloma, entre potencias y serafines, puesto que es la tercera persona de la Santísima Trinidad quien los inspira.

Partiendo de este medallón, y continuando la lectura de los restantes según el sentido de las agujas del reloj, aparece, en primer lugar, el don de la *Sabiduría*, que fue efigiado como una bella doncella que porta en la diestra una lámpara encendida, atributo interpretado por Ripa, en la descripción de la alegoría homónima.⁴⁷ El siguiente don es el del *Entendimiento*, que Vergara personificó en un hombre joven, barbado, que porta, además del correspondiente medallón identificativo, un compás en la diestra, atributo que el pintor ha tomado prestado de Ripa, donde aparece como propio de hasta once alegorías. A continuación aparece representado el don del *Concejo* (sic), en forma de anciano de venerable aspecto, de barba blanca, que porta en la mano izquierda un libro y un corazón pendiente de una cadena

⁴⁵ Ripa, *op. cit.*, vol. II, p. 376.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 175.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 280.

que cuelga de su cuello. Es así precisamente como caracteriza el tratadista italiano a esta imagen alegórica.⁴⁸ Síguele el don de la *Fortaleza*, efigiado como una matrona a la que acompaña un león, símbolo asimismo de la virtud homónima, según Ripa.⁴⁹ A continuación aparece representado el don de la *Ciencia*, que el iconólogo italiano caracteriza como una doncella que dirige su mirada hacia lo alto y porta en la diestra una esfera rematada por un triángulo.⁵⁰ El don siguiente es el de la *Piedad*, representado como una doncella que lleva una llama en la cabeza y se estruja el seno derecho. Esta iconografía es una refundición de dos de las versiones que Ripa ofrece de la alegoría homónima.⁵¹ El último don, el del *Temor de Dios*, aparece personificado en un hombre de mediana edad, que oye, algo espantado, el toque de una trompeta que aparece en lo alto de la composición, alusión a la trompeta que anunciará el Juicio Final, y uno de los atributos, como es sabido, de San Vicente Ferrer, el cual, por identificarse con el ángel del Apocalipsis, anunciador de los novísimos, la porta asimismo.

En correspondencia con los Dones del Espíritu Santo, se hallan las Bienaventuranzas, frutos aún más exquisitos espiritualmente que aquéllos, y que aparecen efigiadas en los ocho encasamientos cuadrados del nivel inferior de la cúpula. Jesucristo llama bienaventurados a los cristianos que le imitan en el desprendimiento de los bienes de este mundo y en la estima de los bienes espirituales. Vergara representó alegóricamente las Bienaventuranzas tal y como las caracteriza Ripa, con alguna excepción, ya que aparecen efigiadas siempre como varones, portando un atributo característico —no siempre coincidente con el que propone el tratadista italiano—, y para que no haya ningún tipo de confusión, sostienen en una de sus manos un pliego con una inscripción latina con el nombre de la correspondiente bienaventuranza.

Comenzaremos la lectura de estas alegorías por la que aparece debajo del medallón con la efigie del Espíritu Santo, y continuaremos con las restantes, siguiendo el sentido de las agujas del reloj, como hemos hecho con las alegorías de los Dones. La primera es la *Pobreza de Espíritu*, representada como un varón que señala con la siniestra su inflamado corazón y que ostenta en la diestra un pergamino con la inscripción: *BEATI PAUPERES SPIRITU Mathei 5* (“Bienaventurados los pobres de espíritu [porque de ellos es el Reino de los Cielos]”, *Mat. 5, 3*). Esta iconografía responde parcialmente al modelo de Bienaventuranza que, según Ripa, fue ideado a modo de emblema por el franciscano fray Valerio Diodati d’Abruzzo.⁵² La segunda bienaventuranza es la *Mansedumbre*, representada como un varón que acaricia con su mano derecha un corderillo, mien-

tras con la izquierda alza un pergamino con la inscripción: *BEATI MITES Mathei 5* (“Bienaventurados los mansos [porque ellos poseerán la tierra]”, *Mat. 5, 4*).⁵³ La tercera bienaventuranza representada por Vergara es el *Llanto*, que aparece como un hombre que enjuga sus lágrimas con un paño a la par que ostenta el correspondiente pergamino con la inscripción: *BEATI QUI LUGENT Mathei 5* (“Bienaventurados los que lloran [porque ellos serán consolados]”, *Mat. 5, 5*).⁵⁴ Síguele la cuarta bienaventuranza, que es el *Hambre y sed de Justicia*, efigiada como un varón que contempla una balanza cuyos platillos están equilibrados, mientras sostiene un pliego con la leyenda: *Beati QUI ESURIUNT ET SITIUNT IUSTITIAM* (“Bienaventurados los que tienen hambre y sed de justicia [porque ellos serán saciados]”, *Mat. 5, 6*).⁵⁵ A continuación Vergara, sin duda por error, representó la sexta bienaventuranza, que es la *Misericordia*, efigiada como un joven barbilampión que lleva en la cabeza una corona de olivo, portando en la mano izquierda una rama de cedro con sus frutos y en la derecha un pergamino con la inscripción: *BEATI MISERICORDES Mathei 5* (“Bienaventurados los misericordiosos [porque ellos alcanzarán misericordia]”, *Mat. 5, 7*). Vergara ha prescindido de la caracterización iconográfica que para esta bienaventuranza propone Ripa, utilizando, en cambio, la que el mismo autor asigna a la virtud de la Misericordia en su tratado.⁵⁶ El gran pintor académico representó en el siguiente recuadro la quinta bienaventuranza, en el lugar que debería ocupar la sexta, ya descrita. La quinta es la *Limpieza de Corazón*, es decir, el tener el corazón libre de pasiones y afectos desordenados. Fue representada como un varón que dirige su mirada al cielo, ostentando en su mano izquierda, alzada, un luminoso corazón, y en la diestra un papel con la cita: *BEATI MUNDO CORDE Mathei 5* (“Bienaventurados los limpios de corazón [porque ellos verán a Dios]”, *Mat. 5, 8*).⁵⁷ La séptima bienaventuranza consiste en *Ser pacífico*, y Vergara, en lugar de inspirarse en la iconografía que Ripa pensó para esta virtud, echó mano de uno de los atributos que el tratadista italiano asignó a una de las versiones de la alegoría de la Paz, concretamente la que aparece inspirada en una medalla del emperador Augusto. Por esta razón, el pintor valenciano efigió dicha bienaventuranza como un varón que con la diestra sujeta una antorcha, con la que pega fuego a una pila de armas, junto a ella amontonadas. La inscripción identificatoria aparece, como en las restantes figuras alegóricas estudiadas, en un pergamino, que en este caso alza con su mano izquierda: *BEATI PACIFICI Mathei 5* (“Bienaventurados los pacíficos [porque serán llamados hijos de Dios]”, *Mat. 5, 9*).⁵⁸ Por último, la octava bienaventuranza, la de aquellos que *Padecen persecución por*

⁴⁸ *Ibid.*, vol. I, pp. 218-222.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 439.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 188.

⁵¹ *Ibid.*, vol. II, pp. 207, 209.

⁵² *Ibid.*, vol. I, pp. 154, 156.

⁵³ *Ibid.*, p. 150.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 150.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 151.

⁵⁶ *Ibid.*, vol. II, pp. 88-89.

⁵⁷ *Ibid.*, vol. I, pp. 151-152.

⁵⁸ *Ibid.*, vol. II, p. 183.

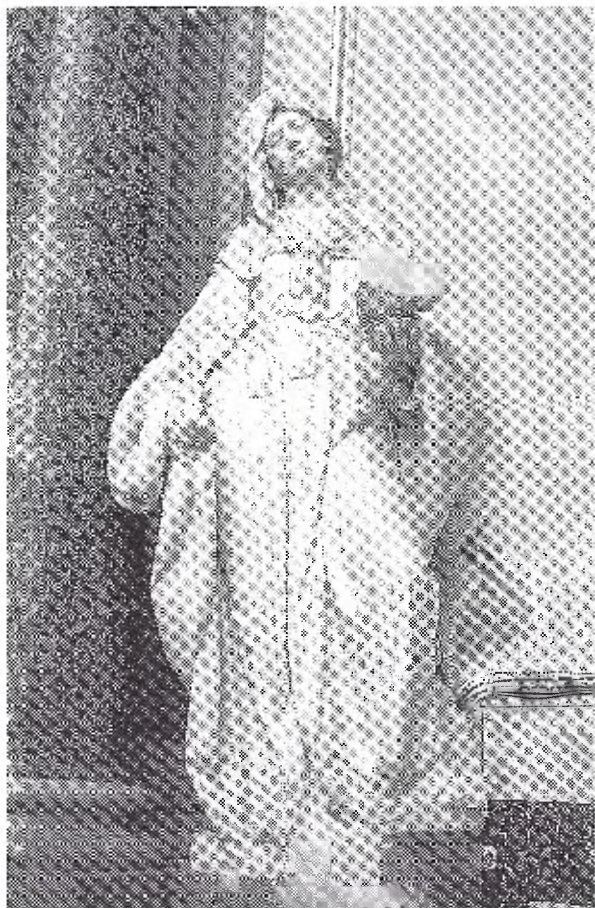


Fig. 9. José Puchol: Alegoría de la Religión.

queando la hornacina con la imagen del titular, entablamiento discontinuo, frontón segmental partido que apea sobre los soportes avanzados, sobre cuyas vertientes descansan sendas figuras alegóricas a la manera miguelangelesca, mientras que sobre las otras dos columnas se alzan a plomo dos jarrones, y ático con un relieve narrativo, rematado por un frontón triangular con sendos niños portando atributos relativos al titular. El banco queda flanqueado por sendas esculturas alegóricas elevadas sobre altos pedestales, talladas en mármol, material en que está labrado el conjunto del retablo, con gratas combinaciones de jaspes de diversos colores, reservándose el dorado para los capiteles, orlas y marcos decorativos, guirnalda en el friso del entablamiento, mutilos de la cornisa del mismo y atributos alegóricos. La traza de tan hermoso retablo se inspira muy fielmente en modelos del alto barroco romano, pudiendo citarse como precedente el altar mayor berninresco de la iglesia de San Agustín de Roma (1626-1628).

A continuación vamos a iniciar la descripción de los elementos alegóricos que enriquecen la decoración de tan soberbio conjunto. En el banco, que hace la función de ara, figuran en bajorrelieve tres medallones de alabastro con atributos relativos a las alegorías de las virtudes cardinales, escogidos entre los que describe para cada una de ellas el tan citado Ripa. El medallón situado en el centro, elíptico, incorpora una filacteria con la inscripción: *Prudencia Justicia*. A la Prudencia aluden un espejo y una rémora, pez de aspecto serpentiforme que aparece arrollado en torno a una flecha,⁶⁰ mientras que a la Justicia se refieren una espada y una balanza situadas encima de dos libros.⁶¹ Por su parte, el medallón de la izquierda representa la *Fortaleza*, como indica la filacteria alusiva, haciendo referencia a esta virtud una columna, un escudo decorado con un león, un yelmo adornado con plumas y una maza como la clava que portaba Hércules.⁶² Finalmente, el medallón de la derecha incorpora la correspondiente filacteria con el nombre de la virtud, la *Templanza*, aludiendo a ella una palma, un freno y una vara de hierro metida dentro de un recipiente del que sale humo.⁶³ A la izquierda del ara se eleva la escultura marmórea, de tamaño natural, que representa la *Castidad*, obra de singular belleza labrada por José Puchol, como las restantes esculturas y relieves que decoran el retablo. Esta virtud monástica está representada como una doncella vestida a la manera clásica, con túnica y manto blancos, ofreciendo su rostro un semblante devoto y honesto; en la diestra porta una rama de cinámomo y holla con sus pies una serpiente, tal y como preceptúa Ripa para esta imagen alegórica.⁶⁴ Obra maestra de Puchol es la escultura frontera, que forma pareja con la anterior. Representa la *Religión*, apareciendo esta virtud moral efigiada como una doncella de cabeza velada, portando en la mano izquierda una llama de fuego, mientras que con la derecha, debió llevar un libro y una cruz —hoy des-

causa de la justicia, fue efigiada por Vergara como un joven de ademanes que denotan miedo, ya que junto a su cabeza se ve una afilada espada, atributo que el pintor ha tomado prestado no de la figura alegórica que para esta bienaventuranza ha ideado Ripa, sino del que es propio de una de las versiones que éste ofrece de la virtud de la Justicia, concretamente la que corresponde a la Justicia recta.⁵⁹ Como no podía ser menos, la figura alegórica que ha representado Vergara sostiene con su mano izquierda un pergamino con el texto: *B. ti QUI PERSECUTIONEM PATIUNTUR PROPTER IUSTITIAM* (“Bienaventurados los que padecen persecución por la justicia [porque de ellos es el Reino de los Cielos]”, *Mat.* 5, 11).

El retablo de la capilla constituye una obra maestra del clasicismo barroco valenciano. Su traza responde al modelo de tabernáculo, estando compuesto por un banco, un cuerpo formado por columnas pareadas dispuestas en dos planos de profundidad —las más próximas al nicho, avanzadas respecto a las de los extremos— flan-

⁵⁹ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁰ *Ibid.*, vol. II, pp. 235-236. *Los emblemas de Alciato. Traducidos en rhimas Españolas. Añadidos de figuras y de nuevos Emblemas*, Lyon, 1549 (ed. Madrid, 1975), p. 107.

⁶¹ Ripa, *op. cit.*, vol. II, p. 9.

⁶² *Ibid.*, vol. I, pp. 437-440.

⁶³ *Ibid.*, vol. II, pp. 353-355.

⁶⁴ *Ibid.*, vol. I, pp. 181.



Fig. 10. Bóveda del ábside. José Vergara: *Apoteosis de San Vicente Ferrer*. Detalle.

aparecidos, pero de los que queda el testigo de los orificios de sujeción de estos atributos— tal y como lo prescribe Ripa.⁶⁵

El cuerpo del retablo incorpora una hornacina ricamente adornada con cuatro columnas entregadas con sus correspondientes parástades, con capiteles miguelangelescos, y una bóveda de cuarto de esfera ornamentada con veneras y guirnaldas. Sobre un alto pedestal en cuyo centro aparece de relieve un emblema, se eleva una bella talla policromada y dorada —posiblemente seiscentista, procedente del retablo de la anterior capilla— que representa a San Vicente vestido con el hábito de su orden, portando dos de sus atributos característicos, un libro entreabierto, alusivo a la eficiencia de su predicación, y una azucena, referente a su pureza. Como es habitual, levanta el brazo derecho, señalando con el índice la tan conocida frase apocalíptica —inscrita en una filacteria de plata que corona la aureola de su cabeza— que el santo mencionaba a menudo en sus predicaciones: *Timete Deum et date illi honorem quia venit hora iudicii eius*. La imagen incorpora en el centro de la muceta un receptáculo conteniendo reliquias del santo. El emblema que adorna el plano del pedestal de la estatua aparece inscrito en una láurea coronada por un serafín, y muestra, en bajorrelieve, una jaula abierta de la que ha escapado una paloma, junto a un libro sobre el que reposa un reloj de arena. Una filacteria, con la inscripción borrada, remata la composición. Tal emblema está sin duda inspirado en el noveno del tercer libro del *Pia Desideria* del jesuita Hugo Hermann, publicado en Amberes en 1624, que trata de la Vía unitiva, la propia de los perfectos que logran la unión contemplativa del alma con Dios. El correspondiente grabado representa a un ángel que es el Amor Divino abriendo la portezuela de una jaula donde está encerra-

da el alma, figurada como una niña; el anhelo del alma por verse libre lo expresa una jaula colgada de un árbol y de la que ha salido un pájaro, que es la imagen del ser libre.⁶⁶ Ese mismo significado místico debe poseer el emblema del retablo, relativo a San Vicente Ferrer, si bien aquí se alude a la consecución de esa perfecta unión mediante el reloj de arena, imagen del tiempo, y el libro, alusivo a la meditación espiritual.⁶⁷

Sobre los fragmentos del frontón segmental que corona el entablamento del cuerpo del retablo descansan en posición sedente sendas figuras alegóricas de mármol, representando la de la izquierda a la *Fe*, que aparece efigiada como una doncella con los ojos velados y portando una cruz,⁶⁸ y la de la derecha a la *Esperanza*, que porta un áncora y dirige su mirada hacia el cielo.⁶⁹ La imagen de la tercera virtud teologal, la Caridad, fue incorporada a la composición pictórica que adorna la bóveda del presbiterio de la capilla, de la cual se hace el estudio correspondiente más abajo. El ático del retablo, por su parte, incorpora un bello altorrelieve, del citado Puchol, que representa la más alta gracia que recibió San Vicente Ferrer de la Divinidad. Se trata de la *Aparición de Jesucristo a San Vicente Ferrer, al que sana de una grave enfermedad*. Este milagroso pasaje de la vida del santo tuvo lugar en la época en que se encontraba éste en Aviñón (1396-1398), al servicio de Benedicto XIII, como confesor suyo y maestro del sacro palacio, tratando asimismo de remediar el cisma, cosa que no logró.⁷⁰ Siguiendo la narración de Antist, punto por punto plasmó Puchol en el relieve el suceso: a la derecha de la composición aparece Jesucristo, que se aproxima al santo para tocarle la mejilla derecha. Éste está medio incorporado sobre su lecho, que guardan unos cortinajes, y al pie de la cama, sentados, están los dos santos patriarcas, Santo Domingo y San

⁶⁵ *Ibid.*, vol. II, pp. 260-261.

⁶⁶ Sebastián, S., *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, 1981, pp. 70-71.

⁶⁷ Ripa, *op. cit.*, vol. II, pp. 63-64. El adorno del nicho de la imagen del titular se completa con dos grandes ángeles ceroferarios de talla, dorada y corlada, atribuidos a José Puchol.

⁶⁸ *Ibid.*, vol. I, pp. 401, 405.

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 354, 355.

⁷⁰ Antist, *op. cit.*, pp. 115-116. También narra el milagro Mérita y Llácer, *op. cit.*, pp. 34-35.

Francisco. En la parte superior de la composición se abre un rompimiento de gloria, donde entre nubes y resplandores, surge un ángel que porta la azucena, símbolo de la virginal castidad del santo. El asunto reaparece en un relieve de una pechina de la capilla de la Catedral de Valencia dedicada a San Vicente Ferrer y cuenta con dos precedentes pictóricos notables, los lienzos sobre el mismo tema que pintó Ribalta para los retablos dedicados al santo en la parroquia de Algemesí y en la capilla del Colegio del Corpus Christi de Valencia.⁷¹ El ático queda rematado por un frontón en cuyas vertientes reposan sendos angelitos que portan una mitra episcopal y un capelo cardenalicio, respectivamente, dignidades a las que el santo renunció, y sostienen en el centro un libro abierto en el que se lee: *ET HABEBAT IN MANU SUA LIBELUM APERTUM*,⁷² aludiendo a la eficacia de la predicación de San Vicente Ferrer y al libro de la Vida descrito en el Apocalipsis—recuérdese que el mismo San Vicente Ferrer se identificaba con el ángel del Apocalipsis—, en el cual se afirma que llegada la hora del Juicio Final, los muertos serán juzgados de acuerdo a lo escrito en dicho libro, esto es, conforme a sus obras.

El presbiterio está cubierto con una bóveda de cuarto de esfera en la que Vergara pintó al fresco una de sus obras maestras: la *Apoteosis de San Vicente Ferrer*. Si estilísticamente pocas pinturas del siglo XVIII valenciano pueden compararse, por el sugestivo dibujo, riqueza del color y admirables estudios anatómicos, menos aún se halla alguna equiparable a ésta desde a nivel conceptual, dada la extraordinaria complejidad iconográfica que exhibe, si acaso alguna otra obra del autor, como el fresco de la cúpula de la capilla de la Comunidad de la valenciana iglesia de los Santos Juanes, si bien aún es superado por éste de la capilla vicentina en cuanto al elevado número de representaciones alegóricas efigiadas.

En el centro de la composición está, ascendiendo sobre nubes, el santo titular, que aparece arrodillado, con su mano izquierda sobre el pecho, señal de su ardiente caridad, y con la mirada arrobada dirigida a lo alto, donde se encuentra la Santísima Trinidad. Cristo abraza la Cruz con la diestra mientras que con la otra mano sostiene la corona de gloria destinada al santo, quien es

presentado a las divinas personas por el patriarca Santo Domingo, identificable por la estrella que lleva sobre su cabeza y por el bordón de doble travesaño, o cruz patriarcal, propia de los fundadores, que sostiene con su mano izquierda. Acompañan a este grupo multitud de ángeles mancebos, niños y serafines, algunos de los primeros identificables con ocho de los nueve coros angélicos, según la descripción que Palomino hace de ellos.⁷³ Así, flanquean al grupo trinitario dos ángeles mancebos, ostentando el de la izquierda un incensario, atributo propio del coro de los *Ángeles Custodios*, y también, según Ripa, de la alegoría de la *Oración*;⁷⁴ por su parte, el de la derecha, que debería por lógica representar el coro de los *Arcángeles*,⁷⁵ porta una llama sobre su mano izquierda, alusiva a la *Devoción*,⁷⁶ incongruencia iconográfica difícilmente justificable a no ser que en realidad esa llama circunda una salamandra, con lo que podría identificarse al portador con el coro de los *Serafines*, que se sitúan los más próximos a Dios. El grupo de San Vicente y Santo Domingo está asimismo flanqueado por sendos ángeles mancebos; el de la izquierda, junto al santo titular, ostenta las armas de éste: un medallón donde aparece la célebre cita “TIMETE DEUM”, que constituye el atributo característico de San Vicente, mientras que el de la derecha, algo alejado, y dirigiendo su mirada al grupo de santos, lleva un cetro y pendiente de él una piedra que le inclina hacia abajo, atributo del coro de las *Dominaciones*. El coro de los *Principados*, por su parte, está plasmado por un ángel que sobrevuela la figura de Cristo y señala al grupo de la gloria con la siniestra, mientras con la diestra porta una antorcha encendida circundada de estrellas.⁷⁷

En el lado derecho de la bóveda, a la altura del grupo trinitario, se contempla a otros dos ángeles mancebos que ostentan sendos objetos emblemáticos; el más próximo al centro de la composición lleva un cetro rematado por un ojo, atributo del coro de las *Virtudes*,⁷⁸ mientras que el otro ángel, algo más alejado, lleva un triángulo dorado, el “tetragrammaton” propio del coro de los *Tronos*. Por fin, en la parte izquierda de la bóveda, y a la misma altura, aparece un ángel mancebo tocado con yelmo, domeñando a un dragón, como efigie del coro de las *Potestades*, mientras a su lado un ángel

⁷¹ Vid. Benito Doménech, F., *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*, Madrid, 1987, pp. 136-141. José Vergara, por su parte, pintó asimismo un bello lienzo sobre idéntico asunto—destruido y posiblemente destinado al convento de Santo Domingo—, del cual se conservan un boceto al óleo en el Museo de Valladolid y un apunte previo, con ligeras diferencias compositivas, en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Vid. a este respecto Espinós, A., *Museo de Bellas Artes de Valencia. Catálogo de dibujos II (siglo XVIII) tomo II (v-z)*, Madrid, 1984, pp. 613-614.

⁷² *Apoc.*, 20, 12.

⁷³ Efectivamente, Vergara se sirvió literalmente de la iconografía que Palomino había ideado, con toda suerte de pormenores y explicaciones teológicas, para el programa de la bóveda de la valenciana iglesia de San Nicolás, plasmado al fresco por su discípulo Dionis Vidal. Vid. Palomino, A., *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, ed. 1947, cap. VII, “Idea para la pintura de la iglesia parroquial de San Nicolás de Bari en la ciudad de Valencia”, pp. 675-682. Para la novedosa e inusual iconografía de los coros angélicos, el erudito pintor cordobés se inspiró, a su vez, en algunos atributos iconográficos extraídos de la *Iconología* de Ripa, dotándoles de un significado bien diferente.

⁷⁴ Ripa, *op. cit.*, vol. II, p. 160.

⁷⁵ Y por lo tanto, según Palomino, debería llevar en una mano “un pliego cerrado como carta, y pendiente de él un diploma, o sello de oro”.

⁷⁶ Ripa, *op. cit.*, vol. II, p. 277. El mismo autor, en la descripción de la alegoría de la Religión—que porta asimismo una llama—dice que “con el fuego se muestra la pura y sincera devoción de nuestra mente, dirigida hacia Dios, lo que es cosa apropiada y conveniente al sentir religioso”. Oración y Devoción, actos de la voluntad propios del estado religioso, fueron ya efigiadas sobre el arco triunfal de acceso a la capilla, si bien como matronas portando los referidos atributos, lo que se corresponde estrictamente con lo prescrito por Ripa.

⁷⁷ Esta imagen alegórica constituye una versión decorosa y simplificada de la alegoría de la Felicidad Eterna que nos describe el tratadista italiano, puesto que éste la efigia como una joven desnuda, sentada sobre un cielo estrellado y portando una palma y una antorcha encendida. *Ibid.*, vol. I, pp. 410-411.

⁷⁸ Y también, según Ripa, de la alegoría de la Modestia. *Ibid.*, vol. I, p. 90.



Fig. 11. Bóveda del ábside. Alegorías de los coros angélicos de *Serafines*, *Virtudes* y *Tronos*.

le señala el grupo trinitario con su mano diestra, a la par que sujeta con la siniestra un pájaro en actitud de emprender el vuelo para dirigirse al centro de la composición. Se trata de un águila, con la que se identifica al coro de los *Querubines*.

Ocupando toda la parte izquierda de la bóveda, a la altura del ático del retablo, pintó Vergara un nutrido grupo de personajes, presididos por la figura de la *Iglesia Católica*, que aparece sentada sobre un trono de nubes y efigiada como una matrona vestida de pontifical, con la tiara sobre la cabeza. Le acompaña la personificación de la *Verdad*, doncella vestida con túnica y manto, versión púdica de la que describe Ripa, puesto que éste la pinta totalmente desnuda, si bien porta los atributos que según el tratadista italiano le corresponden: el sol y una palma.⁷⁹

Para representar el místico cuerpo que es la Iglesia, incorporó Vergara diversas figuras que se acogen a la figura alegórica que la representa, pudiendo identificarse según sus indumentarias una reina, un emperador —que besa la mano de la Iglesia—, un rey, dos obispos, un religioso de hábito blanco, dos caballeros, una mujer del pueblo, acompañada de un niño pequeño,⁸⁰ dos figuras de apóstoles, en actitud implorante, y apartadas de este grupo, pero contemplando la figura que lo preside, dos sacerdotes de la Antigua Ley incensando un altar. Al pie del grupo descrito se contemplan dos figuras caídas, casi desnudas —una de ellas de magnífico escorzo—, que personifican a las *Herejías* aplastadas por la Iglesia, ya que la que está sitiada a la derecha es versión literal, aunque masculina, de la alegoría de la

Herejía según la caracteriza Ripa, y por ello aparece con rostro espantoso, portando con una mano un libro del que surgen serpientes y con la otra mano otro ofidio.⁸¹

Simétricamente dispuesto en la parte derecha de la bóveda parece otro grupo de personajes cuya significación complementa y explicita la del otro grupo descrito. En el nivel más elevado, sobre un grandioso trono de nubes, aparece de pie la figura de la *Fe Cristiana*, que, según prescribe Ripa en su primera versión, está efigiada como una doncella de honesta vestimenta blanca, con los ojos vendados, portando en sus manos una cruz y un cáliz con la Hostia, pues, “los dos principales extremos de nuestra Fe, como dice San Pablo, son el creer en Cristo Crucificado y el creer además en el Sacramento del Altar”.⁸² Arrodilladas y en torno a la figura de la Fe aparecen las efigies de diversas virtudes monásticas: a la derecha está la *Caridad*, representada como una matrona que amamanta a un niño y acoge a otro,⁸³ y a la izquierda, la *Castidad*, que es una mujer hermosa de honesto semblante que lleva en su mano derecha un azote alzado, como para golpearse,⁸⁴ la *Meditación sobre la muerte*, doncella que contempla tristemente una calavera que porta con su mano derecha,⁸⁵ y en un segundo plano, las figuras de la *Obediencia*, que es una mujer modesta y humilde con la cabeza inclinada y los ojos vueltos hacia el cielo,⁸⁶ y de la *Religión Monástica*, figura alegórica que el pintor ha tomado del tratado de Palomino,⁸⁷ si bien reduciéndola a la representación de una matrona de rostro grave y modesto, velada con un manto blanco. En el nivel inferior

⁷⁹ *Ibid.*, vol. II, pp. 391-392.

⁸⁰ Este grupo es casi idéntico por su iconografía a otro representado por el mismo pintor en la cúpula de la capilla de la Comunión de la iglesia valenciana de los Santos Juanes.

⁸¹ Ripa, *op. cit.*, vol. I, pp. 474-475.

⁸² *Ibid.*, vol. I, p. 401.

⁸³ *Ibid.*, vol. I, p. 163.

⁸⁴ Se ha suprimido de la representación el cupido con los ojos vendados que debe acompañar a la figura femenina y la faja que debe portar ésta en su cintura, en la que se ve escrita la frase de San Pablo: “Castigo corpus meum”. *Vid.* Ripa, *op. cit.*, p. 181.

⁸⁵ Es la forma usual de representar a los santos penitentes en el Barroco. La alegoría que describe Ripa es algo más compleja por presentar mayor número de atributos. *Vid.* Ripa, *op. cit.*, vol. II, p. 65.

⁸⁶ *Ibid.*, vol. II, p. 138.

⁸⁷ Palomino, A., *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, ed. 1947, pp. 733-734.

parecen otras tantas imágenes alegóricas que dirigen sus miradas hacia el grupo que preside San Vicente Ferrer, como implorando su protección y llorando su pérdida, pudiendo identificarse las personificaciones del *Llanto*, que es una muchacha arrodillada que aparece con la manos juntas y llorando amargamente;⁸⁸ *Valencia*, efigiada como una matrona coronada que porta un escudo en losange cuatribarrado y pisa una cornucopia rebosante de frutos, emblema éste asociado al mítico atributo jupiterino representado en las primeras monedas consulares, recuperado de nuevo por la heráldica ilustrada; *España*, en figura de matrona con corona regia, manto de armiño con los emblemas bordados de Castilla y León, portando cetro y con un león a sus pies, que guarda un escudo coronado en cuyos cuarteles se efigian los mismos emblemas y las lises borbónicas;⁸⁹ la *Orden Dominicana*, matrona velada que porta el escudo de esta religión, una cruz florenzada, en blanco y negro; *Asia*, representada como una mujer vestida con rico manto, corona de flores y frutos trenzada sobre su cabeza, portando un incensario humeante,⁹⁰ y a la que acompañan dos chinos; *África*, que está efigiada como una negra tocada con una cabeza de elefante y collar y pulseras de cuentas de coral,⁹¹ y *América*, hombre semidesnudo, de piel cetrina, tocado con plumas y portando un carcaj repleto de flechas y un arco.⁹²

Por fin, y para completar tan magno y erudito programa iconográfico, digna apoteosis de la alegoría tardobarroca hispana, en el extremo derecho del fresco aparecen arrodilladas y en actitud de espanto las personificaciones de los siete *Pecados Capitales*, todas efigiadas como hombres semidesnudos, encadenados con grilletes, pudiendo identificarse, por los animales que las acompañan, la *Soberbia*, la *Avaricia* y la *Envidia*, a las que aluden un pavo real, un lobo y un perro, respectivamente.⁹³

DOCUMENTO⁹⁴

“Idea de las Pinturas al fresco que se han ejecutado por D. Joseph Vergara, Pintor, en la Capilla de S.n Vicente Ferrer del R.l Conv.to de Predicadores de Valencia.

Pintura del Cascarón

En el lugar mas conspicuo y directo á nuestro vista S.n Vicente Ferrer sobre una hermosa nube sostenida de Angeles y Serafines en ademan de conducirle á la Gloria, acompañado del Patriarca S.to Domingo en acción de presentar á la SS.a Trinidad aquel escogido y sazonado fruto del frondoso y nuevo Jordán de su Sagrada Religión: Acompaña también el S.to Angel de su Guarda, que después de averse empleado en su Custodia, durante su mortal vida, y alentado á la virtud le ofrece al Tribunal Supremo, manifestando sus méritos, y en particular los de su predicación, los que se expresan en la Tarjeta que lleva el Angel, donde está gravado el *TIMETE DEUM*.

La SS.a Trinidad se descubre en lo más elevado de la Bóveda sentada sobre un magnífico y Regio Trono, asistido de Angeles y Serafines, acompañado de los nueve Coros, figurados con las alusiones que les expresan y caracterizan (Palom. de la pint. fl. 191 [sic]). Como al de los *Angeles* con el Yncensario que presenta al Trono del S.or nuestras oraciones, demostradas en el humo del Yncienso. De los *Arcangeles*, el que lleva el Rescripto con el Diploma ó Sello como Nuncio que es su oficio. De los *Principados*, el que tiene una antorcha que ilumina unas estrellas. De las *Potestades*, el que armado enfrena la furia de un Dragón. De las *Virtudes*, el que tiene una Vara, y sobre ella un ojo resplandeciente. De las *Dominaciones*, el que tiene el Cetro de donde pende una piedra, que le inclina á la Tierra. De los *Tronos*, los que sostienen sobre si el Tetragrammaton, que representa al mismo Dios. De los *Querubines*, el que tiene en la mano siniestra una Aguila bolante á alear los rayos del Sol Divino. Y el de los *Serafines*, el que tiene en la mano siniestra una Salamandra cercada de llamas de fuego, por ser los que estan más abrasados é inmediatos á aquel amoroso incendio de la Divina Esencia.

La segunda Persona de la SS.a Trinidad, tiene en su mano derecha una Corona de oro en ademán de coronar al S.to en presencia de sus virtudes. En el recinto de todo el Cascarón sobre la Cornisa de la Capilla se exponen las siguientes alusiones, y asuntos Alegóricos. A la parte derecha la Europa representada en una rica y hermosa Matrona; Está en acción de hacer ver al

⁸⁸ Ripa, *op. cit.*, vol. I, p. 150.

⁸⁹ La alegoría de España aparece ya codificada por Palomino, *op. cit.*, pp. 659, 669.

⁹⁰ *Ibid.*, vol. II, p. 104.

⁹¹ *Ibid.*, vol. II, p. 106.

⁹² Ripa, *op. cit.*, p. 108, la representa de esta guisa, pero como figura femenina. Las alegorías de Valencia y de la Orden Dominicana, caracterizadas tal y como se nos muestran en este fresco, ya aparecen en el bello frontispicio que dibujó el mismo Vergara, y que fue grabado por Vicente Galcerán, para el libro del padre Tomás Serrano, *Fiestas seculares, con que la coronada ciudad de Valencia celebró el feliz cumplimiento del tercer siglo de la canonización de su esclarecido hijo, y ángel protector S. Vicente Ferrer, apóstol de Europa*, Valencia, 1762.

⁹³ Palomino, *op. cit.*, p. 731.

⁹⁴ El interesante manuscrito que a continuación transcribo figura unido al ejemplar encuadernado de la obra de Don Vicente Boix titulada *Memoria histórica de la Apertura de las Capillas de S. Vicente Ferrer y de los Reyes en el extinguido Convento de Santo Domingo en Valencia*. Valencia. En la Imprenta de J. de Orga. Calle del Milagro, nº 4. 1844, perteneciente a la Biblioteca Serrano Morales del Ayuntamiento de Valencia (sign. nº A- 25/128). Dicho texto, presumiblemente autógrafo del propio José Vergara, se refiere exclusivamente al programa ejecutado al fresco por dicho pintor, autor asimismo de la idea de algún otro conjunto pictórico suyo tan relevante como el de la citada capilla de la Comunión de la iglesia de los Santos Juanes, coetánea de la de San Vicente Ferrer. La descripción que nos ofrece el manuscrito, en apretada síntesis, coincide sustancialmente con mi interpretación del programa iconográfico de la capilla de San Vicente Ferrer, realizada con anterioridad al conocimiento aquél y que constituye el cap. XI del vol. III de mi tesis doctoral *Programas iconográficos en el arte valenciano del siglo XVIII*, Valencia, 1995. El manuscrito consta de un cuadernillo de 5 hojas en 4º, sin foliar, de 215 x 150 mm, el último en blanco al dorso. Escritura humanística. Notas bibliográficas intercaladas en los márgenes de la izquierda.

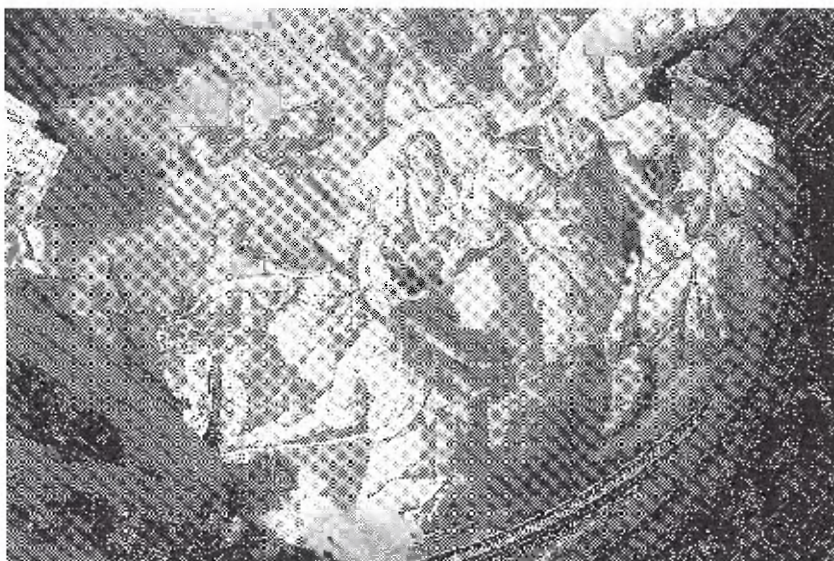


Fig. 12. Bóveda del ábside. Alegorías del Llanto, España, Orden Dominicana, Valencia, África, América y Asia.

Sto. q.e a su ardiente celo y predicación se debe el verse la Yglesia exaltada; Las virtudes observadas; Las heregias abjuradas, y sus defensores convertidos á n.ra Religion y humillados á la Catholica Yglesia; los vicios y obstinados Sectarios abatidos; los Reyes puestos en tranquila paz y unión; Y los Estados Eclesiasticos y Seculares reformados y sugetos al total cumplimiento de sus obligaciones.

La *Iglesia exaltada* se representa en una hermosa y grave Matrona adornada de las vestiduras Pontificales con la Tiara en la Cabeza, y en la mano el estandarte de n.ra Redempción, q.e es la S.ta Cruz; Está sentada sobre una hermosa Nube; Acompaña á la Iglesia la *Verdad* figurada en una hermosa Doncella con un Sol en la mano, en demostración de q.e los Dogmas y Leyes establecidos en n.ra Iglesia son infalibles y claros como el mismo Sol. Las *Heregias abjuradas*, y sugetos sus Defensores á la Catholica Iglesia, se demuestran con unos personajes de distintos aspectos y vestiduras que se ven como humillados y rendidos á la Iglesia. *Los vicios y sectarios abatidos*, se expresan en unas horrendas figuras, que están como abatidos y precipitados, llenos de libros, de entre cuyas ojas salen venenosos Aspides, en demostración de sus hereticos dogmas y proposiciones; las Cabezas llenas de bitoras, para denotar lo venenoso y pestífero de las producciones de sus entendimientos. Se pintan algunos *Personajes de Reyes* con ademan de reconciliar y unirse en estrecha paz. Se expresan algunos *Obispos y Prelados Eclesiasticos*, como también algunos *Sugetos de diferentes esferas y calidad*, todos en demostración de sentimiento al ver se les ausenta aquel Consolador Universal.

A la parte siguiente del Cascarón se pinta la *Monarquía Española*, como la mas interesada y favorecida de N.ro S.to, representada en una rica y hermosa Matrona adornada con sus especiales divisas; tiene junto á si las Armas de España, las q.e sostiene un valiente y esforzado leon, y humillados junto á ellos las Mahometanas fuerzas, demostrando con unas figuras maniatadas y rendidas q.e denotan su cautiverio ó esclavitud. Están junto á si las dos Esferas o Globos terrestres para expresar el Dominio de esta Monarquía de dos Mundos; Están en acto ó expresion de dolor al verse ausenta aquel Rayo de luz Divina. q.e tan copiosam.te avia es-

parcido su Doctrina, en todo su recinto. Se ven las tres restantes partes del Mundo, como son Asia, Africa y America llorando tristemente al ver perdidas las esperanzas de poder ser ilustradas con la Doctrina y predicación de un tan portentoso Heroe.

La Ciudad de Valencia y la Religion Dominicana representadas en dos hermosas y honestas Matronas, se expresan como bañadas en lagrimas al verse privadas de su verdadero Padre, y amantísimo Hijo. En lugar mas elevado se ven las virtudes de que fue mas adornado N.ro S.to. y particular observador de ellas, como la Fe, la Caridad, la Penitencia, la Castidad, la Humildad, la Modestia, y otras representadas con unas hermosas Matronas, adornadas con aquellas divisas, q.e le son debidas, como atributos de su caracter o figura (Cesar Ripa. Iconol.), las q.e estan con ademan de acompañar al S.to á la Gloria, como á q.e fueron compañeras fieles en esta vida; y como regocijadas le conducen á gozar el premio eterno; Están como triunfantes de los pecados mortales, q.e se ven expresados acia un extremo del Cascarón, figurados con unas fieras y horrendas figuras, como fugitivos y atados en gruesas cadenas, para denotar q.e la virtud de S.n Vicente desterró el pecado, y le dexó sin fuerzas en el Mundo. Acompañan a estas horrendas figuras los siete Animales que son propia representación de los siete pecados capitales (Plin. Nat Hist. & 47. Pier Valer ibi) como son para la *Sobervia* el Pabo, p.a la *Avaricia* el Lobo, p.a la *Luxuria* la Cabra, p.a la *Yra* el Oso, para la *Gula* el Abestruz, p.a la *Envidia* el Perro; y para la *Pereza* la Tortuga.

Toda esta idea va coordinada en la buena armonia de coloridos adaptados y colocados con el debido orden, para que formen un obgeto agradable y delicioso á n.ra vista; como también el que las figuras que componen este conjunto alegórico, vayan executadas, no solo con la debida propiedad, si que baxo las reglas prescritas y ordenadas por Autores Clasicos y su autoridad bien recibida.

En los cuatro obalos de los Carcañoles, estan pintados quatro pasages de la Vida de N.ro. S.to; Los que tienen dos Estatuas de Estuco agregadas á cada Obalo para su mayor hermosura y lucimiento; Las que son ocho de las doce Tribus de Ysrael, que segun el sentir de Sto. Thomas de Villanueva con Ricardo á S.to Vic-

tore (Modo de servir á Dios, fol. 70), representan doze virtudes como son, á *Ruben*, el Temor, á *Simeon* la Compunción, á *Levi* la Esperanza, á *Judas* (sic) la Caridad, á *Dan* el remirarse y ser cauto, á *Nephtali* la Especulación y Atalaya, á *Gad* la Abstinencia, á *Aser* la Paciencia, á *Ysacar* la Alegría, á *Zabulón* la Severidad, á *Joseph* la Discreción, y á *Benjamin* la contemplación de las cosas de Dios.

En el 1.º el caso quando el S.to estando en oración oyó aquella voz q.e le decia, q.e luego perdería su virginidad; y el S.to lleno de temor acudió a M.a SS.a con viva esperanza de consuelo, como lo logró en aquella piadosissima Madre (Vidal. Vida de S.n Vic.te fol. 46). Las figuras alusivas son *Rubén*, q.e representa Temor y *Levi* que significa Esperanza con la Targeta (Jerem. 15): *Spes mea tu in die afflictionis*.

En el 2º quando orando el S.to en presencia de M.a SS.a se le apareció un Hermitaño ó fingido Monge, persuadiéndole á nueva vida; Y el S.to con la asistencia de Dios y la oración penetra su fingida y mala intención, y le ayenta (Vidal. Vi. de S.n V.te fol. 45).

Las figuras alusivas *Dan* que significa ser cauto y *Benjamin* que expresa contemplación de las cosas de Dios; con la Targeta (Act. cap. 13) *Non desinis subvertere vias Domini rectas*.

En el 3.º el Milagro sucedido en Momblanch, quando el S.to lleno de encendida caridad, curó un tullido de 15 años de enfermedad, dejándole regocijado de alegría (Vidal. Vid. de S.n V.te fol. 108).

Las figuras alusivas *Judas*, que significa Caridad, e *Ysacar* que expresa Alegría con la Targeta (Act. cap. 3): *Dedit integram sanitatem istam*.

En el 4.º el caso de q.e estando el S.to en Cervera se le apareció el Patriarcha S.to Domingo lleno de Celestiales luces y lo consoló y abrazó, haciendo ademanes de recostarse en las Tablas en que reposaba el S.to dexándole compungido y esforzado p.a continuar su Predicación y Penitencias (Vidal Vid. de S.n V.te fol. 106).

Las figuras alusivas *Simeón* q.e significa compunción y *Gad* q.e expresa Abstinencia con la Targeta (Vidal Vi. de S.n Vic.te fol. 176): *Quasi Pater in Filio complacet sibi*.

Los quatro restantes Tribus executadas de Pintura en los quatro angulos q.e van formados á los lados de las ventanas principales del Crucero, entre estas y el carcañol; cuyas pinturas hacen Juego con los referidos oballos.

En la Bobeda de la entrada de la Capilla, el caso de q.e estando predicando el S.to en Salamanca en las Huertas del Convento de S.n Esteban (dichas de Monte Olivete) obró el portentoso milagro de la resurrección de la Difunta (Vidal Vi. de S.n Vic.te fol. 176). Está el S.to en ademán de preguntarle á la resucitada si era el, el que vio S.n Juan en su Apocalipsis, cuya vision se descubre como en segundo termino; Y se expresa variedad de Personages como admirados á vista de tan portentoso y raro prodigio. Y a los lados de dicha Bobeda en dos oballos estan pintados el V.e S.n Luis Bertran y el V.e P.e Fr. Domingo Anadón en atención á que sirvieron de Capilleros, en la Celda donde habitó S.n Vicente Ferrer.

La Cupula o Media Naranja de la Capilla, está dividida en diferentes recuadros dimidiados de unos faxones ó costillas que tienen su arranque de las Pinturas que adornan el Címborio; entre cuyos recuadros se forman 24 Medallones repartidos en tres órdenes que hacen una agradable armonía. En el primer orden se expresan las ocho Bienaventuranzas figuradas en 8 barones q.e les representan, con ciertas divisas que les son propias y en la mano un pergamino donde está escrito la Bienaventuranza. En el segundo orden se expresan los Siete Dones del Espíritu S.to y este en forma de Paloma q.e los preside: Están representados con figuras de Medio cuerpo, y sus divisas correspondientes con su Targeta q.e los denota. En el tercer orden se figura como una Región de Gloria acompañada de variedad de serafines."