



El lugar y la memoria: la pintura de milagros en los santuarios¹.

En 1595 Jayme Prades, rector de la parroquia de Ares natural de La Jana, publicó la *Historia de la adoración y uso de las santas imágenes y de la imagen de la Fuente de la Salud*², el objeto del libro era narrar la historia del santuario de la Mare de Déu de la Font de la Salut de Traiguera y defender el uso de las imágenes cuestionado por la reforma protestante, alineándose con el decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes sagradas³. En su alegato no duda en aludir a los indios americanos, que «*careciendo de letras, no carecieron de pintores y estatuarios, y por medio de la pintura solemnizaron sus cosas, y las pusieron en perpetua memoria*»⁴. Para Prades era precisamente en aquellos lugares en los que no abundaban los hombres de letras donde eran más útiles la pintura y la escultura utilizadas para solemnizar la vida de la comunidad y convertirse en su memoria.

«*Y assi entendemos con quanta razón los antiguos llamaron a la pintura zografia, que quiera decir viva escritura, como quenta el Venerable Beda en el libro del templo de Salomón y al verla y contemplarla y entender lo que por ella se significa, por donde con justa razón estas dos artes del escribir y pintar tuvieron una misma dignidad y lugar, y fueron igualmente de los señores del mundo favore-*

1. Este texto es una versión de sendas conferencias pronunciadas en Sant Mateu el día 6 de diciembre de 2003 y en la Universitat Autònoma de Barcelona el 9 de enero de 2004. Desde aquí deseo agradecer tanto al Ayuntamiento de Sant Mateu como al Departamento de Historia del Arte de la Universitat Autònoma de Barcelona la invitación para pronunciar estas conferencias.

2. PRADES, J., *Historia de la adoración y uso de las santas imágenes*. Felipe Mey, Valencia, 1597.

3. El libro de Jayme Prades se inscribe en la línea de otros textos surgidos inmediatamente después del concilio como el del cardenal Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagine sacre e profane, diviso in cinque libri. Dove si scuoprono varii abusi loro e si dichiara il vero modo che cristianamente si doveria osservare nel porle nelle chiese, nelle case et in ogni altro luogo*, Bolonia, 1582, pero presenta frente a éste y otros la peculiaridad de elaborarse en un ámbito en principio periférico para justificar un culto local.

4. PRADES, J., *Op. Cit.*, p. 21.

cidas y amparadas»⁵. Para un clérigo como Prades existen pocas diferencias entre el escribir y el pintar, ambos tienen el mismo objeto, contar una historia, evidentemente una historia sagrada, en muchos casos un milagro. La principal diferencia entre la escritura y la pintura era que la segunda, dada la superioridad del sentido de la vista parecía «estar viva» y por tanto era más adecuada para mover el alma de los fieles.

El libro de Jaime Prades, en unas fechas sorprendentemente tempranas, no hace sino convertirse en soporte teórico para todo un conjunto de pinturas y textos que se van a elaborar en los dos siglos siguientes en torno a lugares e imágenes especialmente veneradas.

El presbiterio del santuario de la Fuente de la Salud de Traiguera.

Más de un siglo después de que Jaime Prades redactase su libro sobre el santuario, y después de una larga historia de ampliaciones y reformas, en torno a 1736 —fecha que aparece en las pinturas— debió pintarse la capilla mayor del santuario de la Fuente de la Salud de Traiguera. El presbiterio del templo fue pintado al fresco, lo que ha permitido que el conjunto haya llegado hasta hoy, y presenta un programa iconográfico muy similar a los que debieron decorar otros santuarios con pinturas al lienzo hoy perdidas. En la bóveda se escenifica una glorificación de la imagen de la Virgen flanqueada a los dos lados por una representación de la aparición de la imagen a los pastores y una vista de la población. Bajo la bóveda, en los muros laterales, se muestran en diferentes paneles enmarcados a modo de lienzos la imagen de los pastores venerando a la Virgen y al fondo la procesión que se dirige desde Traiguera al lugar del hallazgo. En el otro lado aparece la comitiva que traslada la imagen en dirección a Traiguera con una vista de la población amurallada. En los otros dos murales se pueden ver algunos de los milagros obrados por la

5. PRADES, J., *Op. Cit.*, pp. 22-23. Beda o Veda el Venerable (672-735) fue un monje benedictino conocido sobre todo por su *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum* (Historia eclesiástica del pueblo inglés). El libro del templo de Salomón al que se refiere Prades es la obra topográfica *De locis santis* (Sobre los lugares santos), una descripción de Jerusalén y los lugares santos. El texto del venerable Beda y la alusión a la pintura como «viva escritura» se convertirá en uno de los tópicos de la teoría de la pintura del Siglo de Oro. Había sido citado por Paleotti y lo repite Francisco Pacheco en el *Arte de la Pintura* (1649) «Por donde podemos decir que representa la pintura a la vista las cosas en el modo propio que pasaron, mejor que por la lección las que oímos contar. Por donde la llamaron los griegos, como vimos, viva escritura», es aludido también entre otros por Félix de Lucio Espinosa y Malo en *El Pincel* (1681), «Por ser tan eruditos los griegos, dieron a la pintura más atento nombre, que las otras naciones; y como obra tan viva, y de tanta alma como los escritos, la llamaron Zographia, que es lo mismo que escritura viva, de la palabra, Zoy, que significa vida, y Grapht, que es lo mismo que escritura...». Ambos textos en CALVO SERRALLER, F., *La teoría de la pintura en el siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1981, pp. 400 y 561.

imagen, el de Juan Esteller y el de Panusio Astor, ambos narrados ya en el libro de Jayme Prades⁶.

La narración del hallazgo de una imagen, su traslado a una población y los milagros operados por ella son los capítulos que no faltaban en ninguno de los numerosos libros dedicados a estos santuarios y que una y otra vez debieron repetirse en los muros de estas iglesias.

En este y en todos los santuarios se venera a una imagen concreta que ejerce su protección sobre una población también muy concreta. La Virgen que aparece en el centro de la bóveda no es una imagen naturalista de María, no es cualquier Virgen, sino que es la *Mare de Déu de la Font de la Salut* de Traiguera, la imagen encontrada y conservada en Traiguera. Es esa imagen y no otra, no es una representación de la Madre de Dios sino del objeto físico venerado en Traiguera. El mismo objeto que un poco más abajo vemos representado surgiendo de las aguas ante la sorpresa de los pastores⁷.

No menos insistencia que la demostrada en representar la imagen de una Virgen concreta, tienen estas pinturas en plasmar el lugar concreto sobre el que se extendía la advocación, Traiguera. La representación de la población aparece en la parte inferior de la bóveda, en la escena del traslado de la imagen en el muro lateral, y en una pintura datada en fechas mucho más tardías en el camarín, justo encima del lugar donde se custodiaba la imagen. No deja de ser significativa esa insistencia en un santuario que es centro de una devoción comarcal, donde acuden peregrinaciones de diferentes localidades y donde se venera una imagen hallada por un pastor de Cervera «*en las mismas rayas y términos*» de Traiguera.

Si la imagen de la Virgen venerada en Traiguera es única por tanto diferente al resto de imágenes veneradas en otros lugares también es único el lugar donde se halló, donde se levantó el santuario y la comunidad local sobre la cual extiende su protección.

Las pinturas del presbiterio de la ermita de la Mare de Déu dels Angels de Sant Mateu

Es bien conocido que la aparición de la imagen de la *Mare de Déu dels Angels* en San Mateo, supuestamente escondida en tiempos del primer cristianismo y oculta durante la dominación musulmana, se sitúa en torno a 1590 en el lugar donde por

6. El informe de la restauración de estas pinturas en *Pintures murals del presbiteri de l'església Reial Santuari de la Mare de Déu de la Font de la Salut*, Generalitat Valenciana, 2001.

7. Sobre este tema véase FREEDBERG, D., *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Cátedra, Madrid, 1992, pp. 141-159.

entonces se situaba una ermita dedicada a San Antonio⁸. La ermita de la Virgen de los Ángeles tal y como nosotros la conocemos se configura a finales del siglo XVII, entre 1691 y 1694 se amplió el templo y se remodeló a imitación del de Santa Mónica de Valencia.

En el presbiterio, a ambos lados de la imagen, debían situarse dos pinturas costeadas por la cofradía de labradores de San Mateo que debían representar el hallazgo de la imagen por el ermitaño Sebastián y la visita del ermitaño al arzobispo Ribera. Los jurados encargaron a dos pintores que realizaran sendos diseños para cada una de las escenas, José Orient⁹ y Vicente Guilló¹⁰, eligieron el diseño de Guilló que representaba la aparición de la imagen y el de Orient que representaba la visita al Patriarca, encargando la realización de las dos pinturas a Vicente Guilló.

El contrato de esas pinturas, hoy perdidas, se firmó el 17 de agosto de 1692 y en él se especificó que al diseño de la aparición realizado por Vicente Guilló había que añadir «una división con la vista del monte, capilla, procesión y vista de la villa»¹¹. Aunque no conozcamos esas pinturas es significativo que sea la voluntad de la villa que en el mismo lugar en que se hace referencia a la aparición de la imagen, en la antigua ermita de San Antonio, se vea una representación del lugar, de la capilla y sobre todo de la población, para no dejar dudas con respecto a cuál era el lugar exacto en que se había producido esa aparición y por tanto el lugar sobre el cual se extendía la protección de la Virgen, San Mateo.

Prácticamente al mismo tiempo que se inauguraba el templo y se colocaban los lienzos alusivos a la historia de la imagen, y con el mismo objetivo de perpetuar la memoria, se redactó la primera historia escrita que conocemos de la imagen. En 1695 dos sacerdotes de San Mateo publicaron un sermón pronunciado por el capuchino Arsenio de Santiago acompañado de una breve historia del santuario¹².

8. El cambio de advocación de los santos a María es característico de la religiosidad española y se repite en el paso la ermita de la Mare de Déu de l'Adjutori de Benlloch, dedicada originariamente a los Santos Abdón y Senén, o en la Misericordia de Vinaroz, dedicada en principio a San Sebastián. CHRISTIAN, W., «De los santos a María: panorama de las devociones a santuarios españoles desde el principio de la Edad Media hasta nuestros días», en LISON TOLOSANA, C., *Temas de antropología española*, Akal, Madrid, 1976, pp. 49-106.

9. Sobre Orient véase, OLUCHA MONTINS, F., «Sobre unes obres del pintor Josep Orient», *Boletín del Centro de Estudios del Maestrazgo*, 30, 1990, pp. 4-8. Orient trabajó igualmente en San Mateo realizando un lienzo representando a la Virgen de los Ángeles destinado parece ser a la iglesia arciprestal.

10. Sobre Guilló véase GÓMEZ SANJUAN, J.A., «Vicente Guilló, pintor», *Boletín del Centro de Estudios del Maestrazgo*, 31-32, 1990, pp. 49-60 y 79-84, también la tesis de licenciatura, MIR SORIA, P., *Los pintores Vicente y Eugenio Guilló. Programas iconográficos y arquitecturas fingidas en el Barroco decorativo valenciano (1680-1720)*, Universitat Jaume I, Castellón, 2001.

11. BETI BONFILL, M., «Los cuadros de la aparición», en *San Mateo, Benifazà y Morella (Notas históricas)*, Castellón, 1977, pp. 89-92.

12. SANTIAGO, Arsenio de (O.F.M. Cap.), *Canticos sacros evangelicos, y panegiricos en la solemnisima fiesta anual, que celebra la ...villa de San Matheo del Maestrazgo viejo de Montesa a la milagrosa imagen de Maria Santissima de los Angeles*. Valencia, Vicente Cabrera, 1695.

Estos sacerdotes carecen de documentos escritos que acrediten la veracidad de la aparición de la imagen, sin embargo cuentan con lo que ellos consideran una prueba fiable, dejando de lado los lienzos recién colocados prestan su atención a unas pinturas situadas en el antiguo altar dedicado a la imagen de la Virgen bajo el coro del templo, «una pintura antiquísima... en que parece se están leyendo con distinción, y claridad todas las circunstancias referidas». Estas antiguas pinturas a las que se refieren los sacerdotes flanqueaban la imagen de la Virgen en el antiguo altar junto a las imágenes de San Antonio y San Mateo, y llevaban las armas de Pedro Luis Garcerán de Borja, el último maestre de Montesa (1545-1587) antes de la incorporación de la orden a la Corona. «Aver colocado la Santa Imagen en medio de estas dos pinturas, fue prevención muy discreta: para enseñarnos, que ellas mudamente retóricas están publicando una por una todas las circunstancias del hallazgo de la Santísima Virgen, y que no se necesita de otro instrumento autentico que las noticie, porque aquí se puede leer con toda claridad, conformándose puntualmente con todo lo referido».

El texto es bien elocuente y lleno de sugerencias. La colocación de la imagen venerada flanqueada por las historias alusivas a su hallazgo y posteriores milagros tal y como era recomendada en San Mateo nos la vamos a volver a encontrar en lugares como el santuario de la *Mare de Déu de la Font* de Traiguera. Las pinturas pretenden evidentemente suscitar la devoción, y por ello los autores citan a Simónides al afirmar que la pintura «es una oración que calla y la Oración una pintura que habla»¹³, pero sobre todo en este caso su mera existencia se convierte en documento histórico, como ellos mismos recalcan «no se necesita de otro instrumento autentico que las noticie». No es extraño que esta alusión surgiese de una cultura en la que Carducho definía la pintura como «historia legal, que ha de enseñar, mover, hablar y deleitar siempre y con todos géneros de gente»¹⁴.

Las pinturas son para los sacerdotes de San Mateo un documento histórico tan válido para acreditar la autenticidad de un milagro como pueda serlo un protocolo notarial, la propia naturaleza del milagro impide que éste pueda ser probado, pero la pintura se convierte en la memoria de su existencia¹⁵.

13. La alusión a Simónides de Cos calificando a la pintura como poesía muda es habitual en el Siglo de Oro y reproducida entre otros por Paleotti, Pacheco o Carducho. PORTÚS, J., *Op. Cit.*, p. 31. La cita de Simónides procede de un texto de Plutarco y equipara la pintura a la poesía muda y no a la oración muda. Los autores afirman tomar la frase de una cita de Flavio Dextro.

14. CARDUCHO, V., *Diálogos de la pintura* (ed. Fco. Calvo Serraller), Madrid, 1979, p. 205. Citado por PORTÚS, J., *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Nerea, Hondarribia, 1999, p. 33.

15. Una similar utilización de la pintura de milagros ha sido analizada para el ámbito novohispano y en especial para el caso de Guadalupe en ALCALÁ, L.E., «Imagen e historia la representación del milagro en la pintura colonial», *Los siglos de Oro en los virreinos de América, 1550-1700*, Madrid, 2000, pp. 107-126. Esto es especialmente evidente en los textos del jesuita criollo Francisco de Florencia (1620-1695), éste publicó diferentes libros dedicados a las devociones novohispanas, en especial a la Virgen de Guadalupe, y en todos ellos intenta demostrar el valor histórico de los testimonios visuales para legitimar la autenticidad de estas imágenes. ALCALÁ, L.E., «¿Pues para qué son los papeles...?: imágenes y devociones novohispanas en los siglos XVII y XVIII», *Tiempos de América*, 1, 1997, pp. 43-56.

Habían de pasar bastantes años hasta poder encontrar un esfuerzo comparable a la hora de elaborar una narración histórica en torno a la imagen de la Virgen de los Ángeles de San Mateo. En 1832 Francisco Xavier Borrull y Vilanova publicó una breve *Historia de la Sagrada Imagen de Nra. Sra. de los Ángeles Venerada en la villa de San Mateo*¹⁶. El autor se propone entre otras cosas corregir algunas de las creencias difundidas por la historia precedente redactada en 1692, refuta la veracidad de la visita del ermitaño al patriarca Ribera y sin embargo acepta sin dudas la autenticidad de las pinturas descritas por los sacerdotes a pesar de que él apenas llegó a verlas. Para reforzar sus argumentos no duda en afirmar que si lo pintado no fuese cierto el obispo no hubiese permitido que se pintase tal cosa, el maestro de Montesa no hubiese consentido que se colocasen sus armas y se habría mandado borrar en las visitas pastorales. La única matización es que la pintura puede ser prueba de la autenticidad de un milagro pero también puede inducir a error si se yerra en la interpretación. Borrull insiste en que el personaje que aparecía en las antiguas pinturas no era el patriarca Ribera sino el obispo Izquierdo, error en el que según él cayeron los historiadores del siglo XVII.

Una vez más y ya entrado el siglo XIX Borrull considera la pintura como un documento y se preocupa por la memoria haciendo grabar una estampa narrando el milagro «*para que los vecinos de San Mateo tuvieran continuamente presente este suceso*».

Las pinturas del presbiterio del santuario de la *Mare de Déu de Vallivana*.

La misma temática que encontramos en el presbiterio del santuario de la Virgen de los Ángeles de San Mateo y en el de la Virgen de la Fuente de la Salud de Traiguera la volvemos a encontrar en el santuario de la Virgen de Vallivana de Morella. A ambos lados del presbiterio se situaban dos grandes lienzos hoy perdidos que representaban el hallazgo de la imagen de la Virgen oculta durante la dominación musulmana por un pastor y la entrada de la imagen en Morella en 1672.

En el caso de Vallivana no se representa el traslado de la imagen a la población inmediatamente después de su descubrimiento como venía siendo habitual en este tipo de pinturas. Es bien sabido que en la mayoría de los relatos alusivos a la aparición de estas imágenes éstas son trasladadas a la población después de su hallazgo en una solemne procesión, pero ellas una y otra vez se «vuelven» al lugar donde fueron halladas como señal inequívoca de que es allí donde quieren ser veneradas.

16. Sobre este autor, cuya familia procedía de San Mateo y que era conocido sobre todo por su tratado sobre la distribución de las aguas del río Turia y el tribunal de las aguas valenciano véase, LA PARRA LÓPEZ, E., *Francisco Xavier Borrull y Vilanova: noticia biográfica*, Empresa General Valenciana del Agua, Valencia, 1995.

En el caso de esta pintura el traslado representado es el de 1672. En aquel tiempo Morella se había visto asolada por una enfermedad contagiosa y la población decidió trasladar la imagen de la Virgen de Vallivana desde su santuario pidiendo su intercesión. La enfermedad cesó y en acción de gracias se instauraron las fiestas sexenales en honor de la Virgen. En el caso de Morella se recuerda el milagro que da origen a unas fiestas y por tanto el cuadro no es sino una imagen votiva¹⁷.

No menos interesante es la personalidad de quien encargó estas pinturas, Aurelio Beneyto (1713-1775), catedrático de filosofía en Valencia, que en 1756 fue nombrado deán de la catedral de Segorbe y posteriormente gobernador del obispado, deán de la iglesia primada de Toledo, teólogo de cámara del infante don Luis de Borbón y académico de la Real Academia de la Historia¹⁸. Fue el encargado de redactar una novena a la Virgen de Vallivana y regaló también un cáliz de oro a la arciprestal. También a diferencia de otros ejemplos donde queda bien clara la protección de la imagen sobre la población, en este caso en el cuadro de la aparición aparecía representado también el donante que de esta manera se ponía a sí mismo bajo la protección de la imagen.

Al parecer las primeras noticias modernas sobre el origen de la imagen de la Mare de Déu de Vallivana aparecen en la *Relación de las fiestas sexenales de 1702* de Carlos Gazulla de Ursino. La opinión de Gazulla sobre la antigüedad de la imagen fue discutida por un religioso agustino, Sebastián Velilla, que redactó una *Apología* refutando su supuesta antigüedad y Gazulla le contestó publicando el *Eco satisfactorio de descargo de una apología impresa en Zaragoza, en que Sebastián Velilla denigra una Historia anónima, y ceñida de Maria Santísima de Vallivana, en el territorio de Morella*¹⁹. Gazulla había pretendido que la de Vallivana era la primera imagen de la Virgen traída a España por el apóstol Santiago discutiendo la primacía a la imagen de la Virgen del Pilar de Zaragoza. También había afirmado que en tiempos del Papa Gregorio I Roma había sufrido una enfermedad contagiosa y había sanado gracias a la intercesión de la imagen de Vallivana. También en este caso Gazulla se justifica aludiendo a unas pinturas. Si seguimos a Segura Barreda cuando se derribó la antigua capilla se descubrió en la bóveda del ábside una pintura al fresco que representaba a un papa postrado a los pies de una imagen de la Virgen y a su lado unos cardenales y un senador. Cuando la tesis de Gazulla es discutida él esgrime como prueba la pintura. Al igual que había hecho Borrull y Vilanova en el caso de San Mateo, años después Segura Barreda discutirá el argu-

17. Sobre las fiestas sexenales véase PASTOR AGUILAR, J., *El sexenni*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1994.

18. SEGURA Y BARREDA, D., *Morella y sus aldeas*, T. II, Morella, 1868, pp. 182.

19. Sobre esto véase DOLZ MESTRE, M., «Carles Gazulla de Ursino», en GAZULLA DE URSINO, C., *Relación difusa recopilada con varios metros, de las fiestas sexenales, que la ilustre villa de Morella, y sus individuos dedican a su gran patrona Marina Santísima de Vallivana, en el sexenio de MDCCXXXVIII*, Valencia, 1739. (Reed. Facs. Morella, s/f, s/p).

mento pero sin cuestionar la existencia de las pinturas ni que éstas representasen una escena realmente acaecida. Para Segura Barreda el papa representado no era Gregorio I sino el Papa Luna, Inocencio XIII en su conocida visita a Morella en 1414²⁰.

Agustín Sales y la aparición de San Pablo en Albocàsser.

Argumentos muy similares en lo que respecta a la utilización de la memoria, nos los vamos a encontrar en la *Historia de la aparición de San Pablo en el término de Albocacer*, publicada por Agustín Sales en 1752²¹. El librito de Agustín Sales es casi un folleto en el que se recoge la tradición de la aparición del santo a unos lisiados en 1590 en el lugar donde posteriormente se levantará la ermita.

Es significativo que un erudito como Agustín Sales, al igual que habían hecho casi un siglo antes los sacerdotes sanmatevanos, esgrima como prueba de la veracidad de la aparición del santo «*la existencia de una tabla relieve que contiene esta aparición como va mencionada, puesta con expresa orden del ayuntamiento en el retablo primitivo de la iglesia de San Pablo*». Esta tabla era uno de los relieves del retablo mayor construido en 1610 por Juan Vázquez y su hijo, encargado por el ayuntamiento con la indicación de «*expresar en él este suceso*», «*para perpetuar memoria del beneficio recibido, y asegurar la verdad de la aparición*». Sales añadía en 1752 «*El clero y la villa nunca deben permitir que se mude por ningún caso este bien ideado retablo, porque una de sus tablas es la que hace cierta la aparición del Santo Apóstol, e incontrastable la persuasión de sus vecinos y comarca*», el retablo era «*memoria coetánea, hecha con autoridad pública*»²².

En palabras de Sales, la obra de arte, sea pintura o relieve «*hace cierta la aparición*». En el mismo título de la obra Sales señala que la historia que va a narrar está apoyada «*en la tradición y monumentos coetáneos*». Es la tradición, la memoria colectiva, unida a la existencia de una memoria material la que hace cierto el milagro. En realidad la utilización de los restos materiales para reconstruir una historia es una constante en toda la obra escrita de Agustín Sales, al que podríamos calificar con la moderna palabra de «arqueólogo», pero es significativo que esta arqueología pueda utilizar una representación, sea pintada o esculpida, como documento que atestigua la veracidad de un milagro.

20. SEGURA Y BARREDA, D., *Morella y sus aldeas*. T. I., Morella, 1868, pp. 434-435 y 446-449.

21. Sobre Agustín Sales véase XIMENO, V., *Escritores del Reyno de Valencia*, T. II, Estevan Dolz, Valencia, 1747, pp. 304-307, OLMOS MARTI, I., SCHIAFFINO PEREZ, V., TORRES LLORET, M., «Agustín Sales y la Academia Valenciana, 1742-1751», *Estudis. Revista de Historia Moderna*, 15, 1989, pp. 109-143.

22. SALES, A., *Historia de la aparición de San Pablo Apóstol, en termino de la villa de Albocacer, Reino de Valencia, apoyada en la tradición y monumentos coetáneos*. Valencia, 1752, pp. 11, 18-19 Recogido por MIRALLES SALES, J., *La muy leal y noble villa de Albocácer*, 1983.

Las pinturas de la capilla de la Cinta de la Catedral de Tortosa.

Por la misma época que algunos santuarios decoraban sus muros con pinturas alusivas a los milagros que les dieron origen, se construía y posteriormente se pintaban las bóvedas de la capilla de la Cinta en la catedral de Tortosa.

La erección de una capilla de nueva planta dedicada a la Virgen de la Cinta en la catedral de Tortosa se decidió en 1642, en agradecimiento por la protección que la Virgen había ejercido sobre la ciudad en el asedio del ejército francés. Antes aún de la erección de la capilla de la Cinta en la catedral, se dedicó una capilla a la Virgen en el convento de religiosas sanjuanistas de la ciudad, donde se colocó un lienzo hoy perdido que representaba el asedio de Tortosa por los franceses²³.

La primera piedra de la capilla de la catedral fue colocada el 17 de mayo de 1672 por el obispo José Fageda²⁴ y la reliquia se colocó en la nueva capilla el segundo domingo de octubre de 1726, siendo obispo Bartolomé Camacho²⁵. La capilla se situaba en el lugar donde según la tradición se había situado la antigua catedral románica dedicada en 1178, aquella en la que había tenido lugar la aparición de la Virgen, entregando en prenda de su amor a la ciudad su sagrada Cinta. De esta manera la capilla se configuraba de manera muy similar a un santuario, se levanta en el lugar donde supuestamente se produjo la aparición y en lugar de una imagen encontrada de la Virgen, lo que se custodiaba era la reliquia de la Santa Cinta depositada por la Virgen en el momento de su aparición.

De la misma manera y al igual que sucedía en los santuarios que nos ocupan era necesario que la reliquia se viese rodeada de un programa iconográfico que explicase los sucesos relativos a su aparición y milagros. El pintor valenciano Dionís Vidal se encargó entre 1718 y 1719 de pintar las bóvedas de la nueva capilla, a su muerte fue sustituido por su discípulo José Medina y en 1754 se pidió a Tomás Bayarri que se hiciese cargo de la pintura mural del remate superior del frontal de la capilla²⁶.

El programa iconográfico inicial, que debía pintarse en el presbiterio, la cúpula y el primer tramo, fue redactado por Dionís Vidal, sin duda bajo la dirección del cabildo, un programa que no hacía sino recordar esos hechos milagrosos y las palabras pronunciadas por la Virgen en el momento de hacer su donativo: «Y por cuanto esta iglesia esta edificada a honra de mi hijo y mía; y vosotros los de Tortosa tenéis gran cuidado de venerarme y servirme; y en prenda del amor que os tengo os doy esta cinta de que voy ceñida hecha por mis propias manos». Los hechos habían sido puestos por escrito algunos años antes por Francisco Martorell y de Luna que

23. O'CALLAHAN, *Episcopologio de la Santa Iglesia de Tortosa*, Tortosa, G. Llosat, 1898, p. 196.

24. PASTOR Y LLUIS, F., «La capilla de la Cinta», *Narraciones Tortosinas*, 1901, pp. 107-112.

25. O'CALLAHAN, *Op. Cit.*, p. 219.

26. Véase MATAMOROS, J., *La catedral de Tortosa*, Tortosa, 1932, pp. 190-198.

dedicó el segundo libro de su *Historia de la Antigua Ibera* a la «Historia de la Santa Cinta»²⁷.

Al igual que sucede en la mayoría de los santuarios, la aparición de la Virgen se produce en agradecimiento a la fidelidad de una comunidad local, que una vez más tendrá que verse representada en esas pinturas. La bóveda del segundo tramo debía dividirse en tres partes, en la parte superior debía aparecer la Virgen entregando la Cinta, y a los lados, a derecha e izquierda, inscritas en sendos medallones, dos representaciones del interior del templo donde se había producido la aparición y de la ciudad de Tortosa con el río y el puente de barcas. En el tramo inmediato a la entrada, el último en pintarse ya entrado el siglo XVIII, se representa la ascensión de la Virgen de la Cinta al cielo en presencia del pueblo de Tortosa, con los miembros del estamento civil a la derecha y los del estamento eclesiástico a la izquierda. Los lienzos de los laterales representan diferentes escenas de la leyenda de la Santa Cinta, la curación del obispo de Tortosa Silvestre García de Escalona, el ofrecimiento de la Santa Cinta a los Reyes de España, el milagro de la ermita de Villar de Cañas y la presentación de la reliquia a una mujer en el momento del parto.

Lo más interesante sin duda de este programa son los dos medallones que aparecen en los laterales del segundo tramo representando uno de ellos una vista de la ciudad de Tortosa con el puente de barcas en primer término y una vista del interior de la catedral aludiendo al lugar concreto en el que se había producido la aparición: «*Adorabimus in loco ubi steterunt pedes eius*». Estas dos representaciones se corresponden en el primer tramo con las de los estamentos civil y eclesiástico de la ciudad. Utilizando expresiones acuñadas por Marías y Kagan, en el segundo tramo se representan la ciudad y la catedral como unidades físicas, la ciudad como *urbs* y la catedral como edificio, mientras que en el primer tramo se representa la ciudad como *civitas* o asociación humana, sea civil o religiosa²⁸.

Al igual que sucede en los santuarios en la capilla de la Cinta se recuerda con pinturas el milagro que dio origen a la devoción y en las paredes se representarán posteriormente los milagros obrados por la reliquia, y sobre todo una vez más se insiste en el patronazgo ejercido sobre la Virgen sobre un lugar concreto, la ciudad de Tortosa.

El padre Celma y las pinturas del santuario de la Mare de Deu de l'Avellà de Catí.

Sin duda el santuario que reúne en torno a sí una mayor densidad literaria es el de la *Mare de Déu de l'Avellà* de Catí. En 1607, el dominico Blas Verdú había pu-

27. MARTORELL, F., *Historia de la Santa Cinta, con que la soberana reyna de los Ángeles honró a la catedral y ciudad de Tortosa con sus milagros y fundación de su numerosa cofradía*, Geronimo Gil, Tortosa, 1626. (Existe una reedición de 1996 publicada por el Centre de Lectura de les Terres de L'Ebre).

28. KAGAN, H., *Cambio cultural en la sociedad del Siglo de Oro. Cataluña y Castilla, siglos XVI-XVII*, Siglo XXI, Barcelona, 1998, pp. 17-45.

blicado el *Libro de las aguas potables y milagros de la fuente de Ntra. Sra. del Avellà*²⁹, años después su sobrino Gabriel Verdú dejaría manuscrita una *Discripción succinta de la noble y antigua universidad de Catí por el Dr. Gabriel Verdú*³⁰, pero sin duda el gran cronista e impulsor del santuario de l'Avellà es Francisco Celma, él había hecho pintar el templo³¹ y en 1759 escribiría la *Historia del santuario de Nuestra Señora de la Misericordia y de la Fuente de la Vellà sito en el término de la villa Real de Cati del obispado de Tortosa en el Reyno de Valencia*. En ningún caso queda tan clara cual fue la intención al desplegar ese programa iconográfico. El padre Celma había hecho pintar el santuario «para que hasta los legos ignorantes vean y publiquen vuestra gran piedad y misericordia, pues como dijo Guillermo Durante en su *Racional son las pinturas para los legos lo mismo que los libros para los doctos*»³². Pero el sacerdote no solamente nos explica por qué hizo pintar los muros del santuario, también aclara por qué puso estos milagros por escrito «para que los que visiten dicho Santuario tengan mas motivo para explayar su devoción, meditando los misterios y venerando los santos cuyas imágenes se ven pintadas, sirviéndose de las pinturas como de libros, para aumentar su fervor»³³. Las pinturas sirven de libros a los que no pueden leerlos y los libros contribuyen al mejor entendimiento de las pinturas.

Pintura, escritura y memoria

Es significativo que a mediados del siglo XVIII Francisco Celma esté evocando textos de Guillermo Durando publicados a finales del siglo XIII que a su vez no hacen sino recuperar las ideas expresadas por San Gregorio Magno en una famosa

29. VERDÚ, B., *Libro de las aguas potables y milagros de la fuente de nuestra señora del Avellà que nace en el termino del llugar de Catí, Reyno de Valencia*. Barcelona, Sebastian de Cormellas, 1607, p. 170. Nacido en Catí, ingresó en la orden dominica y enseñó en la Universidad de Valencia. Posteriormente se trasladó a Tarragona y de allí a Tortosa donde ocupó una lectoría en la catedral y fue rector de los Reales Colegios. Al final de su vida se retiró al convento de Santo Domingo de Valencia junto a su amigo el antiguo arzobispo Isidoro Aliaga que recibió como paje a su sobrino Gabriel Verdú. Compuso numerosas obras en el campo de la filosofía, fundamentalmente comentarios a Santo Tomás de Aquino y Aristóteles. XIMENO, V., *Escritores del Reyno de Valencia*, T. I, Estevan Dolz, Valencia, 1747, p. 289-290. SEGARRA ROCA, M., *El maestro Fray Blas Verdú de Sanz*. S.C.C., Castellón, 1943.

30. PITARCH, V. (ed.), *Discripción succinta de la noble y antigua universidad de Catí por el Dr. Gabriel Verdú*, Benicarló, 2000.

31. MARÍN ROSAS, F., «Las *Evangelicae Historiae Imágenes* del Padre Nadal como fuente de inspiración para un ciclo de pinturas del ermitorio de l'Avellà (Catí)», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXXIX, 1990, pp. 87-100; MARÍN ROSAS, F., «El grabado, la estampa, los gozos... modelos iconográficos para la pintura ochocentista del Maestrazgo», *B.S.C.C.*, LXVI, 1990, pp. 593-621.

32. CELMA, F., *Historia del santuario de Nuestra Señora de la Misericordia y de la Fuente de la Vellà, sito en el término de la Villa Real de Catí, del obispado de Tortosa en el Reyno de Valencia*. Valencia, José Thomas Lucas, 1759.

33. CELMA, F., *Op. Cit.*, p. 69.

carta enviada al obispo Sereno de Marsella a finales del siglo VI, en un momento en que la iglesia estaba ocupada en la conversión de los pueblos bárbaros³⁴. Francisco Celma se proponía la utilización de las imágenes para sustituir a los libros entre los indoctos y Jaime Prades había aludido a la utilización de las imágenes por los indios americanos carentes de letras³⁵, todo esto nos hace recordar la alusión de muchos escritos de la época a las «indias interiores» esos territorios por evangelizar que se encontraban dentro de la Península³⁶. Prades, Celma y otros como Gabriel y Blas Verdú, Jaime Mateu o Agustín Sales, eran clérigos cultos, en ocasiones de una cultura casi asombrosa teniendo en cuenta los cargos aparentemente humildes que algunos de ellos ostentaban, que en algún momento se propusieron poner por escrito historias de imágenes y santuarios de especial veneración por una importante masa de fieles que seguía siendo en muchos casos prácticamente analfabeta³⁷.

Pero libros e imágenes tenían unos objetivos más amplios. Jaime Prades había publicado su libro en 1597, poco después del Concilio de Trento y casi al mismo tiempo que los territorios de la orden de Montesa habían pasado a depender de la Corona, tal vez por ello y porque desde 1542 Carlos V había acogido el santuario de Traiguera bajo su salvaguarda, dedica su libro a Felipe II. El libro de Prades como los otros que nos ocupan y de forma paralela las pinturas no son sino una elaboración mítica de una antigüedad cristiana³⁸. Prades dice pretender probar la antigüedad de la región Ilercavonia, que se corresponde con el obispado de Tortosa, y hace referencia a los tiempos de Noé y el mítico Túbal. En la construcción de esa antigüedad cristiana cada santuario o imagen va a competir en antigüedad. Es la conservación de una imagen anterior a la ocupación musulmana la que acredita la

34. Guillermo Durando, obispo de Mende, era un canonista francés, escribió el *Rationale seu enchiridion divinorum officiorum* (1286), recogiendo textos simbólicos y litúrgicos y realizando todo un tratado de iconografía. San Gregorio Magno (ca. 540-604) califica a la pintura como «libro de ignorantes» (*in parietibus videndo legant quae legere in codicibus non valent*). En el siglo XIII insistirían en argumentos similares Santo Tomás y San Buenaventura. Sus afirmaciones fueron repetidas durante siglos en épocas más recientes, Cristóbal de las Torres lo hace como «magisterio universal de los rudos, que las tienen por libro». Estas alusiones en PORTÚS, J., Op. Cit., p. 25 y BURKE, P., *El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2001, p. 61. Sobre este tema véase sobre todo FREEDBERG, D., Op. Cit., pp. 197-202.

35. Sobre el uso de las imágenes para adoctrinar a los indios americanos véase RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., Usos y funciones de la imagen religiosa en los virreinos americanos», *Los Siglos de Oro en los virreinos de América, 1550-1700*, Madrid, 2000, pp. 89-106.

36. Sobre el concepto de «indias interiores» véase KAMEN, H., *Cambio cultural en la sociedad del siglo de Oro. Cataluña y Castilla, siglos XVI-XVII*, Siglo XXI, Madrid, 1998, pp. 78-81.

37. Una reflexión más amplia sobre estos textos en GIL SAURA, Y., *Arquitectura barroca en Castellón. Los territorios valencianos del antiguo obispado de Tortosa*, Diputación de Castellón, Castellón, 2003, (en prensa).

38. Sobre este tipo de textos véase KAGAN, R.L., «La corografía en la Castilla moderna. Género, historia, nación», *Studia Historica. Historia Moderna*, 13, 1995, véase también, R. DE LA FLOR, F., *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Cátedra, Madrid, 2002, pp. 123-159.

condición de «cristianos viejos» de estos territorios³⁹. La memoria se conserva a través de textos y de pinturas, dirigidos en principio a públicos diferentes. Coincidiendo con el auge de las devociones marianas, los santuarios se consolidan después de momentos políticos delicados, la incorporación a la Corona, la Guerra de Cataluña, o en el caso de la capilla de la Cinta en agradecimiento a la resistencia tras el asedio francés de 1642. Tras esas crisis la sociedad necesita verse representada de una forma ordenada, en los santuarios se representan vistas de las poblaciones, Traiguera en la Mare de Déu de la Salut, Tortosa en la capilla de la Cinta, Castellfort en la Mare de Déu de la Font o Vinaroz en la Misericordia, y el orden social se representa en las procesiones, las reales y las pintadas, con la división de clero y laicos tanto en Traiguera como en la capilla de la Cinta. Las pinturas se han convertido en documentos, en memoria local y en imagen de la población.

YOLANDA GIL SAURA
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

39. Un proceso muy similar vuelve a encontrarse en México, en ese caso se ha apuntado que existe un grupo de la élite intelectual colonial que está interesado en el pasado indio para potenciar su identidad criolla.



Fig. N.º 1: Aparición de la imagen de la Virgen de la Fuente de la Salud de Traiguera tal y como se representa en 1595 en el libro *Historia de la adoración y uso de las santas imágenes y de la imagen de la Fuente de la Salud*.



Fig. N.º 2: Presbiterio del santuario de la Virgen de la Fuente de la Salud de Traiguera. Aparición de la imagen a los pastores y traslado a la población.



Fig. N.º 3: Presbiterio del santuario de la Virgen de la Fuente de la Salud de Traiguera.
Regreso de la imagen desde la población al santuario.

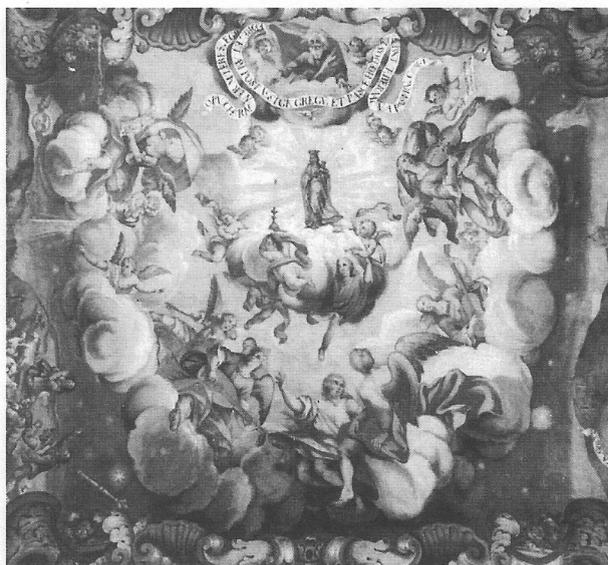


Fig. N.º 4: Bóveda del presbiterio del santuario de la Virgen de la Salud de Traiguera.
Glorificación de la imagen.



Fig. N.º 5: Bóveda de la capilla de la Cinta de la Catedral de Tortosa.
Entrega de la Cinta a la Ciudad.

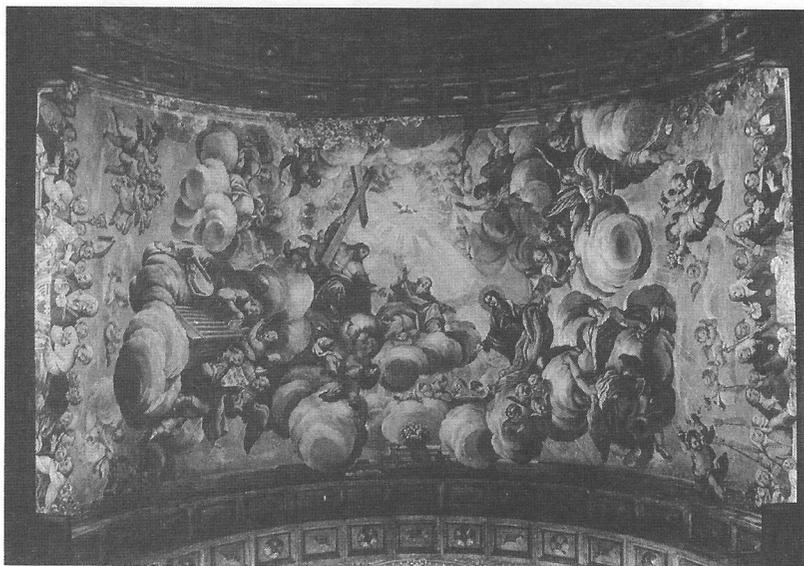


Fig. N.º 6: Bóveda de la capilla de la Cinta de la Catedral de Tortosa.
Ascensión de la Virgen de la Cinta al Cielo.