

Programa iconográfico de la decoración mural de la iglesia de Santo Tomás de Villanueva

GLORIA M.^a LATRE GONZALEZ

1. Introducción

Cada día son más numerosos los estudios interpretativos de las obras de arte que consideran más importante el descifrar el significado de las imágenes que su análisis estilístico.

Es precisamente en este sentido en el que se ha realizado este trabajo sobre la interpretación de la decoración mural de la iglesia de Santo Tomás de Villanueva.

A. ESTADO DE LA CUESTION

La iglesia de Santo Tomás de Villanueva aparece documentada y recogida tempranamente, así es PALOMINO el primero que la nombra en su obra «Parnaso Español Laureado»¹, datándola en 1683 como de Claudio Coello y colaborando Sebastián Muñoz. Estos mismos datos los recoge casi cien años más tarde CEAN BERMÚDEZ, en 1800². De la misma manera aparece en las primeras guías monumentales como la que GASCON DE GOTOR realiza en 1890³ y ya en nuestro siglo la de ABBAD RIOS⁴.

Los estudios monográficos, bien sobre Claudio Coello, bien sobre la propia iglesia, no son muy numerosos, pero existen. GAYA NUNO tiene una

¹ ACISCLO ANTONIO PALOMINO: «El Parnaso Español Pintoresco Laureado», 1724, en SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes para la Historia del Arte Español*. T. IV. Bermejo Impresor. Madrid, 1936, p. 325.

² JUAN AGUSTÍN CEAN BERMÚDEZ: *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia. Madrid, 1965 (1.^a ed. 1800). Vol. I, p. 338, y Vol. III, p. 217.

³ ANSELMO y PEDRO GASCON DE GOTOR: *Zaragoza, artística, monumental e histórica*. Imprenta C. Ariño. Zaragoza, 1890, pp. 243-245.

⁴ FRANCISCO ABBAD RIOS: *Catálogo monumental de España: Zaragoza*. Inst. «Diego Velázquez» (C.S.I.C.), Madrid, 1957, 2 vols.

monografía sobre este pintor de corte⁵, pero actualmente está siendo preparado un estudio con datos más modernizados, de pronta aparición, que esperamos clarifique y aporte nuevos datos.

Sobre la Iglesia y aparte de la somera descripción que el padre JORDÁN hace en su libro de 1707-1711⁶, el único estudio monográfico es el de CHAMOSO LAMAS⁷ de carácter estilístico.

Sin embargo la mayoría de estas obras no nos sirven para los propósitos de nuestro trabajo, salvo para un primer acercamiento al objeto de estudio, para poder enmarcarlo en un determinado estilo o etapa de su autor. El gran problema con el que hemos tropezado es con la escasez de libros que se dediquen al estudio de la obra de arte desde el punto o visión de la iconografía. Este problema no es sólo algo concreto para la Iglesia de Santo Tomás, ya que únicamente es citada dentro del contexto de la obra de JULIÁN GALLEGO⁸ y SANTIAGO SEBASTIÁN⁹, puede extenderse a la mayoría de los períodos artísticos (quizá el Renacimiento sea una excepción).

De esta manera, y partiendo de todos estos estudios, nuestro trabajo va a intentar analizar el programa iconográfico de la decoración mural de la iglesia de Santo Tomás de Villanueva, o al menos de la parte que aún se conserva¹⁰. Para ello vamos a seguir el método iconológico.

B. CONCLUSIÓN Y AGRADECIMIENTOS

Además de los propósitos científicos que tiene este trabajo, existe otro mucho más práctico, el llamar la atención general sobre una magnífica obra de arte que se está perdiendo irreversiblemente.

Ya no se trata de la Desamortización de 1837¹¹, ni de los años que pasó desapercibida hasta que fue declarada monumento nacional el 4 de enero de 1946, sino del abandono que ha sufrido desde entonces y sobre todo desde su última restauración en 1958. Las religiosas que de ella se

⁵ JUAN ANTONIO GAYA NUÑO: *Claudio Coello*. Col. Arte y Artistas, Inst. «Diego Velázquez» (C.S.I.C.), Madrid, 1957.

⁶ JAIME JORDÁN: *H.º de la Provincia de la Corona de Aragón de la Sagrada Orden de los ermitaños de N. Gran Padre San Agustín*. Valencia, 1707-1711. Vol. III, p.p. 217-218.

⁷ MANUEL CHAMOSO LAMAS: *Las pinturas de las bóvedas del Convento de la Mantería, de Zaragoza*. Dip. Prov. Zaragoza, I.F.C. (C.S.I.C.), 1953.

⁸ JULIÁN GALLEGO: *Visión y Símbolos de la pintura española del Siglo de Oro*. Ed. Crítica. Madrid, 1972.

⁹ SANTIAGO SEBASTIÁN LOPEZ: *Iconografía e Iconología en el arte de Aragón*. Guara Ed., n.º 80. Zaragoza, 1980.

¹⁰ Por la descripción de JAIME JORDÁN (op. cit., nota 6), las pinturas llegaban hasta el suelo y había numerosos y ricos retablos. Todo ello desaparecido en el año 1837. Hoy sólo quedan las pinturas de las cúpulas, el tambor, parte alta de los grandes pilares, medios puntos y arcos.

¹¹ La documentación del Colegio de Santo Tomás de Villanueva y San Jorge, al que pertenece esta iglesia, desapareció en la Desamortización de 1837.

ocupan, las RRMM Escolapias, no pueden ni tienen medios para controlar la humedad que día a día va destruyendo estas pinturas.

Aunque ya ha sido aprobado un proyecto de restauración, su alto costo hace que se retrase su comienzo.

Son muchas las personas que, tanto con una ayuda material como moral, han contribuido desinteresadamente a la realización de este trabajo. Sería muy largo el nombrarlos a todos, amigos, profesores, familiares, compañeros..., pero con estas líneas quiero agradecerles el cariño con que me ayudaron en su elaboración.

Especialmente me gustaría agradecer a las RRMM Escolapias todas las facilidades que han proporcionado para poder realizar las investigaciones, así como el interés con que las han seguido.

De la misma manera no puedo olvidar a José Antonio Minguell y otros compañeros que han hecho posible el detallado e imprescindible apéndice fotográfico.

2. Contexto de la obra

Antes de pasar al estudio de estas pinturas es necesario analizar el contexto en el que se encuentran, o mejor, en el que se realizaron. Para esto vamos a intentar sistematizarlo a través de tres puntos:

- A. Emplazamiento geográfico.
- B. Momento histórico: situación política y religiosa.
- C. Momento artístico.

A. EMPLAZAMIENTO GEOGRÁFICO

Las pinturas que hoy se conservan en cúpulas, medios puntos, tambor, grandes pilares y arcos, pertenecen a la iglesia de Santo Tomás de Villanueva o de la Mantería. Esta iglesia, que era la capilla del entonces colegio de Santo Tomás de Villanueva y San Jorge, perteneciente a la orden de los agustinos, se encuentra situada en la plaza de San Roque (antes de la Mantería) en la ciudad de Zaragoza.

En lo que respecta a estas pinturas, no hay ningún condicionamiento geográfico. Ni autor, ni estilo se relacionan con caracteres autóctonos. No podemos decir lo mismo de la arquitectura, ya que está toda ella realizada en ladrillo, material propio de nuestra región, debido a la escasez de piedra y medios económicos para su transporte. Tampoco su planta (cruz latina de una sola nave, cubierta con cúpulas elípticas y cúpula hemisférica con tambor en el centro del crucero), se engloba en las corrientes tradicionales, se trata de un modelo original y poco frecuente.

Hoy resulta extraño comprobar el afloramiento artístico que goza nuestra provincia en el siglo XVII. Se construyen numerosas iglesias como

la de San Ildefonso o la de San Felipe; algunas con una decoración importante, bien de yeserías siguiendo una tradición decorativa autóctona (San Ildefonso), bien pinturas (Santo Tomás de Villanueva). En concreto resulta más extraño que la orden de los agustinos, que no era de las más sobresalientes en la época (sí lo eran los jesuitas), pudieran contratar a un pintor como Coello, entonces pintor de Corte y uno de los mejores, para decorar su iglesia. Un estudio de la situación histórica puede aclarar estos puntos.

B. MOMENTO HISTÓRICO: SITUACION POLITICA Y RELIGIOSA

En el mes de marzo de 1663 se realiza el traslado del Colegio de Santo Tomás de Villanueva a las casas de la Mantería, que aunque habían comprado en 1638, habían tenido que abandonar para ocupar las «casas del puente»¹².

Desde 1663 en que se empiezan las obras de los cimientos del colegio, hasta 1686 en que se consagra la iglesia, ya decorada, se va realizando todo el conjunto, sin que podamos especificar el momento exacto de cada una de sus partes. Sólo sabemos, por el testimonio del padre Jordán, que en 1683 el Padre maestro Fray Juan del Cerro «concluyó la Iglefia, y la hizo pintar toda al frefco»¹³.

Este período de tiempo se corresponde, prácticamente en su totalidad, con la regencia de María de Austria (1665-1675) y el gobierno de Carlos II (1675-1700). Ambos han sido considerados tradicionalmente la culminación de la crisis que se arrastraba desde principios de siglo, señalaban el fondo de la decadencia española. Para ello se apoyaban en la política exterior y las intrigas de corte.

Ya no gozaba España de la hegemonía en Europa, de la que sólo mantenía los Países Bajos, e incluso había perdido Portugal. Además los contantes ataques de Francia que terminaban con vergonzosas paces o treguas, como la de Nimega (1678), Ratisbona (1684) y Ryswick (1697). Por otra parte la nobleza tenía un poder cada vez mayor, sentados los precedentes de los validos anteriores (duque de Lerma, conde-duque de Olivares), y llegan a manejar a la monarquía con lo que la desprestigian. El mejor ejemplo le tenemos en don Juan José de Austria al que conceden el virreinato de Aragón (reino de Aragón y Cataluña), e incluso llega a gobernar en el período de 1677 a 1679.

La economía tampoco era boyante, en parte por la acuñación que hizo Felipe IV de una moneda de cobre a la que se llamó moneda de molinos,

¹² JAIME JORDÁN: *H.ª de la Provincia de la Corona de Aragón de la Sagrada Orden de los ermitaños de N. Gran Padre San Agustín*. Valencia, 1707-1711. Vol. III, p. 217-218.

¹³ *Ibidem*. Vol. III, p. 218.

que se convirtió en un hecho negativo y factor de encarecimiento. Esta situación económica se empeoró con las malas condiciones climatológicas que destrozaron gran parte de las cosechas, sobre todo de las regiones andaluza y levantina.

Sin embargo, y como señala Kamen¹⁴, la crisis encontraría su punto máximo en la mitad del reinado de Felipe IV, momento en el que comenzaría, si no una rápida recuperación, sí la estabilización, por lo menos en algunas regiones.

En este sentido no hay que olvidar que políticamente los conflictos en Europa eran menores. Es cierto que Francia seguía su campaña contra España, pero con el resto de los países existían unas buenas relaciones, seguramente por la comprobación de que el verdadero peligro ya no estaba en España, sino en Francia.

En cuanto a Aragón, esta región no sufrirá la crisis agrícola que afecta al sur de España. Por otra parte no va a tener tantas restricciones políticas como en los reinados anteriores, va a gozar de una cierta independencia en su autogobierno e incluso tendrá un virrey, D. Juan José de Austria (1667-1677).

El problema de esta nueva tesis es que aún no está suficientemente documentada. Sería necesario el estudio demográfico y económico de estos años. En cualquier caso hay un hecho evidente y es que durante el último tercio del siglo XVII, Aragón goza de un desarrollo artístico que no parece estar de acuerdo con la tradicional crisis.

Si el contexto político presente numerosos problemas, el panorama religioso es algo más claro, aunque también puede ser matizado.

El ambiente en que se mueve España desde el último cuarto del siglo XVI y todo el siglo XVII, es el de la Contrarreforma, que había surgido del Concilio de Trento.

España se erige como «campeona» de la contrarreforma; considera el conflicto como si se tratara de una nueva reconquista y se lanza a reconstituir el orden perturbado con la ruptura religiosa, en servicio de la causa de la unidad cristiana y los valores eternos. Para ello cuenta con dos apoyos fundamentales, en el campo práctico, la compañía de Jesús; y en el teórico, los místicos. De esta manera queda reconocido por la mayoría de los críticos de arte, que si bien es en Italia donde surge este movimiento de contrarreforma, España es la que con más ahínco se dedica a ello y se coloca como su líder.

Con un ambiente generalizado de contrarreforma es lógico que las distintas manifestaciones de la cultura se impregnen de él. Sobre todo partiendo de la base de que el arte es una expresión de los problemas de una época, de sus ideales. El arte sería uno de los medios de propaganda de la idea de contrarreforma. Ahora conviene hacer una matización, ¿puede con-

¹⁴ HENRY KAMEN: *La España de Carlos II*, Ed. Crítica, Madrid, 1981.

siderarse el arte barroco como arte surgido de las sesiones del concilio de Trento y de las normas que en él se establecieron?¹⁵

Como afirma JULIÁN GALLEGO¹⁶, creemos que no se puede decir que este arte salió de las reglas dadas en Trento. El Decreto de las imágenes del 3 de diciembre de 1562 se limita a prohibir las imágenes que puedan inducir a error a gente ruda, a aconsejar que siguieran lo más inmediatamente posible las Sagradas Escrituras y que se evite la superstición, el lucro y sobre todo la lascivia. Recomienda a los obispos que no permitan en las iglesias nada profano e inmodesto y censuren toda imagen insólita¹⁷.

Así se puede afirmar que con tales normas no hay materia para formar un estilo. Sin embargo sí podemos utilizar el adjetivo de arte de la Contrarreforma, no como la imposición de un estilo, sino en cuanto al sentimiento o el mensaje que conlleva.

Es este afán contrarreformista el que favorece la temática de los santos (tradicionales o nuevos), como aquellos que ya han conseguido la salvación. También hace surgir una serie de imágenes, muchas de ellas debidas a la defensa de aquellos dogmas más atacados por la Reforma como los sacramentos y en especial la Penitencia y la Eucaristía; o bien temas relacionados con la Virgen, sobre todo el de la Inmaculada Concepción.

Para concretar más el contexto religioso en que se encuentra la obra que analizaremos, puede puntualizarse la importancia que tiene el que la iglesia pertenezca a la orden de los agustinos.

Por una parte, ¿el hecho de pertenecer a una determinada orden condicionaba el estilo y el programa iconográfico con que se decoraba?

Como afirma JULIÁN GALLEGO, no hay un estilo particular de cada orden religiosa. Naturalmente puede haber temas particulares o incluso diferentes puntos de vista (patrístico y teológico en los agustinos, místico en los carmelitas), pero no se puede hablar de una pintura de estilo franciscano, dominico o carmelita, como no sea en la elección de temas.

En cuanto a la orden de los agustinos, si bien no tenían el papel de directores espirituales de la contrarreforma, como era el caso de los jesuitas, tenían un papel político y económico fuerte, debido en parte a sus numerosas misiones en Filipinas.

Así, en el período de tiempo en que se realiza el conjunto, ocupaban altos cargos eclesiásticos antiguos agustinos, que es de suponer favorecerían

¹⁵ Hay que hacer una primera división de arte barroco de los países católicos y de los países protestantes. Estos últimos, con una nueva religión, siguen caminos diferentes que tienden hacia la austeridad.

¹⁶ JULIÁN GALLEGO: *Visión y Símbolos de la pintura española del Siglo de Oro*. Ed. Crítica. Madrid, 1972, pp. 215-216.

¹⁷ CRESCENCIANO SARAVIA: «Repercusión en España del decreto del concilio de Trento sobre las imágenes», *BSAAV*, 1960, pp. 129-143.

CRISTINA CANEDO-ARGÜELLES: *Arte y Teoría: La contrarreforma y España*. Universidad de Oviedo. 1982.

económicamente a su orden. Es el caso de Fray Francisco de Gamboa, arzobispo de Zaragoza hasta 1674; Fray Bartolomé de Foncalda, obispo de Huesca y Fray Andrés Aznar, obispo de Teruel (muerto en 1682). Todos ellos contribuyeron con donativos y obras¹⁸.

C. MOMENTO ARTÍSTICO

Durante mucho tiempo los grandes genios de la generación de 1600, Velázquez, Zurbarán, Ribera y Alonso Cano, eclipsaron a los pintores posteriores que realizan sus obras en el reinado de Carlos II.

Exceptuando a Murillo, que supo captar el gusto popular y realizar una serie de obras que emocionaban al pueblo, y quizá a Valdes Leal, por su gusto dramático e incluso «macabro», el resto de los pintores del último tercio de siglo pasan desapercibidos.

Sin embargo es en este momento cuando se va a realizar un cambio importante en la concepción de la pintura, tanto de carácter formal, como estilístico y simbólico.

En la segunda mitad de siglo se produce un enorme desarrollo de la pintura al fresco, de tan escasa tradición en España. Tal vez pueda explicarse por la importancia de algunos fresquistas italianos, Colonna y Miteili, que Velázquez hizo venir a Madrid. El hecho es que Juan Carreño, Francisco Rizí y sobre todo Claudio Coello cultivan con éxito y talento la pintura de bóvedas y muros y dejan una serie de frescos de gran interés, que enlazan con la producción de Lucas Jordán, en la que encenderá su antorcha Palomino, el más fecundo fresquista de la escuela española.

Además, durante la primera mitad del siglo XVII, como afirma J. GALLEGO, la pintura era de un simbolismo sutil y complicado que contrasta con un aparente realismo. Algunos ejemplos los tenemos en la decoración del Monasterio de la Merced Calzada, o en el Salón Grande de Reinos del Retiro. Tras este realismo se escondían lecciones y sistemas mentales en un contexto retórico, alimentado de emblemas. La culminación de estas tendencias está representada en la pintura de Velázquez.

Sin embargo en el último tercio de siglo, la pintura va a inclinarse, en su decadencia, hacia las alegorías codificadas, hacia los personajes de un solo significado, hacia una simplificación del pensamiento. Esto va a quedar disimulado bajo la complicación de las formas, lo que significa un cambio de estilo. De una pintura realista (sólo en apariencia), sencilla, se pasa a otra más fogosa y decorativa que usa con profusión balaustradas, cortinajes, flores, putti... con un concepto ilusionista. Este cambio puede deberse a las influencias de los flamencos, dinámicos y decorativos, muy relacionados con toda una cultura semipopular de gestos y ademanes de

¹⁸ Op. cit., n. 1, vol. II, p. 177, y vol. III, p. 218.

teatro y ceremonias. Obras como la Escalera del Escorial y el techo del Casón del Retiro, de Lucas Jordán, las escaleras de las Descalzas Reales y la iglesia de Santo Tomás de Villanueva, ejemplifican esta segunda corriente.

La culminación de este nuevo estilo rebasará el reinado de Carlos II con Antonio Palomino, él recoge las características del barroco italiano, traídas por Lucas Jordán y las mezcla con lo español consiguiendo una pintura de corte internacional que preludia el rococó.

3. Iglesia de Santo Tomás de Villanueva

Como ya se apuntó en el contexto histórico, la iglesia de Santo Tomás de Villanueva, junto con el colegio y otras dependencias anexas, empezó a construirse, según el padre Jordán¹⁹, en 1663 y se consagraba en 1686.

La iglesia de planta de cruz latina, cubierta con cúpulas elípticas y hemisférica sobre tambor en el crucero, con claustro, destaca por la decoración pictórica de sus muros.

La realización es de Claudio Coello, como aparece firmado en el medio punto del lado de la Epístola del presbiterio, así como la fecha: 1683. Esta fecha queda confirmada por el padre Jordán, quien afirma que es en este año, con el rector Juan del Cerro, cuando se empieza a pintar; y por Palomino en su obra *Parnaso Español*. Es este crítico, quien también nos da el nombre de uno de sus colaboradores, Sebastián Muñoz, que aparecería retratado en el presbiterio junto a su maestro.

El estilo correspondería a dos tendencias diferentes, el propiamente español, de la escuela barroca madrileña, de la que Coello fue su último representante; y un estilo más italiano y flamenco, caracterizado por la tendencia ilusionista decorativa, que podría ser obra de Sebastián Muñoz, con una formación en estos nuevos estilos. Además parece haber otras «manos», aún no identificadas²⁰.

El primer problema que plantea el estudio de la iglesia es el estado actual de su decoración, apenas una mínima muestra de la original.

De los numerosos altares, retablos y pinturas que cubrían la totalidad de los muros y que describía Jordán, sólo tenemos algunos datos documentales que han aparecido en el archivo de protocolos de Zaragoza²¹.

Estas obras son: un Santo Cristo crucificado, obra de Gregorio de Mesa, que legó fray Andrés Aznar, obispo de Teruel, el 2 de septiembre

¹⁹ JAIME JORDÁN: *H.ª de la Provincia de la Corona de Aragón de la Sagrada Orden de los ermitaños de N. Gran Padre San Agustín*. Valencia, 1707-1711.

²⁰ Ver: Apéndice 1 — Hipótesis de trabajo.

²¹ J. A. ALMERIA; J. ARROYO; M. P. DIEZ; G. FERRANDEZ; W. RINCÓN; A. ROMERO, y R. M. TOVAR: *Arte en Aragón en el siglo XVII. 1. Las Artes en el último tercio del siglo XVII (1676-1696)*. *Estudio Documental*. Ed. Institución «Fernando el Católico». Dip. Prov. Zaragoza, 1983, p. 215.

de 1679; el Retablo de San José, la Virgen y el Niño, ya fabricado el 10 de abril de 1687; Retablo mayor, que se estaba realizando en 1696.

De estos datos se pueden sacar muy pocas conclusiones satisfactorias. Ahora podemos estar seguros de la profusa decoración pictórica y escultórica de la iglesia tal y como describía Jordán. En cuanto al programa iconográfico sigue sin haber nada claro, ya que si en 1696 se estaba realizando el Retablo mayor, trece años después de la fecha que se conoce de las pinturas, puede que no respondiera a un mismo programa, aunque tampoco se alejaría de él.

Las causas de estas pérdidas y los problemas que plantean no son otras que los avatares de la historia.

En primer lugar la Desamortización de Mendizábal de 1837 tras la que debieron venderse todos los retablos y altares. Además su utilización como almacén de maderas, hizo que se perdieran todas las pinturas de los muros excepto las de las cúpulas, tambor, pechinas, algunos arcos y medios puntos.

También con la Desamortización desaparece toda la documentación del convento, que seguramente recogería los contratos de los artistas y resolvería muchos de nuestros problemas²².

A partir de 1883, es comprado por los escolapios para capilla del colegio femenino de esta misma orden. Desde este momento el factor de destrucción ha sido natural, la humedad.

En la década de los cuarenta-cincuenta, varias restauraciones por un equipo del Prado no fueron del todo afortunadas. Por un lado, en treinta años las pinturas están tan deterioradas como antes de la restauración; por otro, la intervención de los restauradores ha sido excesiva en algunas partes, siendo necesaria una crítica de autenticidad previa al estudio estilístico. Este problema se acentúa si consideramos que ninguno de ellos ha realizado memorias de restauración que faciliten el estudio al investigador (esto no es una excepción en la época)²³.

4. Programa iconográfico

Para evitar que éste sea un trabajo monótono y reiterativo, es necesaria una primera aclaración con respecto al método utilizado. Expondremos juntos los resultados de la primera fase (interpretación de aquellas imáge-

²² Las investigaciones que hemos realizado en este campo no han sido fructíferas, ya que no aparece ningún documento referente a lo artístico en el A.H.N. en el apartado de iglesias desamortizadas, ni tampoco en el archivo de los P. Agustinos Filipinos de Valladolid (uno de los pocos que no fue desamortizado y recogió documentación de varios conventos que no tuvieron tanta suerte).

Posteriores investigaciones en el archivo de la Corona de Aragón y en el de Protocolos de Zaragoza, pueden dar resultados favorables.

²³ No aparecen memorias de restauración en el archivo del museo del Prado.

nes identificables a primera vista), y de la segunda (lectura de aquellas otras para las que es preciso un conocimiento de las fuentes de la época). Con ambas pasaremos a explicar el simbolismo de cada una de las partes de la iglesia, y por último el significado global.

Para este análisis parcial seguimos un orden jerárquico.

A. TRAMOS DE LA NAVE

La decoración aparece en las pechinas, medios puntos y cúpula, no quedando nada en los muros o en la linterna.

En ambos hay una disposición simétrica: figuras alegóricas en las pechinas; inscripciones en los medios puntos; y puttis portadores de objetos en las cúpulas (esto en cuanto a programa iconográfico, ya que se completa con motivos decorativos ilusionistas: balaustradas, cortinajes, jarrones con frutos y flores...).

El tema que van a desarrollar todos ellos es sobre Santo Tomás de Villanueva, santo agustino que vivió en el siglo XVI y que había sido canonizado recientemente, en 1658. Había destacado por sus buenas obras y sus sermones, llegando a ocupar altos cargos eclesiásticos como los de Provincial de Salamanca, Prior de Burgos y Valladolid y finalmente Arzobispo de Valencia.

Las fuentes que se utilizan son por una parte las del repertorio iconográfico cristiano tradicional, y por otra las simbólicas contemporáneas y sobre todo la «Iconología» de Cesare de Ripa. Esta obra fue escrita en 1593 pero la primera edición ilustrada aparece en 1603. En ella Ripa interpreta mediante alegorías, virtudes, vicios, ideas abstractas... No todas son originales suyas, muchas proceden del mundo antiguo, de los jeroglíficos egipcios, la mitología griega o romana y de autores anteriores como P. Valeriano u Horapolo. Además él conoce a los escritores de la antigüedad, los medievales y los escritos de los Padres de la Iglesia. Su éxito consiste en haber codificado todo este repertorio disperso creando una especie de diccionario al que acudirán durante muchos años pintores y escultores de toda Europa. Su libro fue divulgado y traducido en la mayoría de los países europeos. Gran parte de los pintores españoles poseían una edición como es el caso de Velázquez²⁴.

En cuanto a las inscripciones que aparecen en los medios puntos no tienen otra función que servir de aclaración a las alegorías de las pechinas, son el texto escrito que desde las primeras representaciones cristianas acompañan a la imagen.

Esto hay que ponerlo en relación con el simbolismo del momento,

²⁴ ERNA MANDOWSKY: «Ricerche intorno all Iconologia di Cesare Ripa», *La Bibliofilia*, vol. 41 (1931).

mucho más sencillo que durante la primera mitad de siglo²⁵. Se recurría a unas imágenes ya codificadas que se repetían en todas las obras, tanto de carácter religioso como civil, y en algunos casos, como sucede en esta iglesia, se especificaba más este significado mediante inscripciones.

De esta manera tenemos:

— Primer tramo:

En el lado del Evangelio la representación alegórica de la Elocuencia y la Vigilancia con la inscripción: VIGILANTIA/PASTOR/ELOQUENTIA/INFORMANS [La Vigilancia (es) pastor. Elocuencia que informa]²⁶.

En el lado de la Epístola, en las pechinas, la Oración y la Firmeza, mientras que en el medio punto se lee: ORATIO/SALUTIS ANCLA/THUS ARDENS IN IGNE [La Oración (es) ánclora de salvación. Incienso que arde en el fuego].

De estas alegorías, es interesante observar cómo el pintor recurre a la obra de Cesare de Ripa y realiza una copia exacta de la representación que allí aparece denominada Fermezza D'Amore: una joven con las manos entrecruzadas a modo de torre lleva sobre su cabeza dos anclas que se cruzan y un corazón. Por encima, una cinta con la inscripción «Mens est firmissima», de la que el pintor ha prescindido. La explicación que hace Ripa es de que hay que ser firme en el amor (divino), a similitud del cielo que es firme e inmutable²⁷.

No se trata de una excepción, la mayoría de las figuras alegóricas que aparecen en esta iglesia han sido tomadas del libro de Ripa.

En la cúpula elíptica aparecen putti llevando, por un lado el libro, símbolo de los escritos de Santo Tomás de Villanueva, y en el lado contrario su emblema: el corazón ardiente atravesado por una flecha.

— Segundo tramo:

La distribución es paralela al tramo anterior.

En el lado del Evangelio se colocan la Dignidad y la Obligación, reconocibles por sus atributos: un cofre sobre las espaldas, la primera, y un hombre con dos brazos y dos cabezas como la Obligación (esta última es una copia de la ilustración de Ripa sobre esta virtud)²⁸.

Por si las figuras no han sido reconocidas, aparece la correspondiente inscripción en el medio punto: DIGNITATE/NON GRAVIS/OBLIGATIONE/CENTUMANUS (No riguroso en la Dignidad. En la Obligación cien manos).

Frente a él, en el lado de la Epístola, aparece una figura femenina con el cuerno de la abundancia y llamas sobre la cabeza que se identifica con la Piedad. En la otra pechina la Liberalidad, sobre cuya cabeza se

²⁵ Según las teorías de JULIÁN GALLEGO. Ver fols. 8 y 9.

²⁶ Puede seguirse todo el programa en el esquema Iconográfico.

²⁷ CESARE RIPA: *Nova Iconologia de Cesare Ripa*. Padua, 1618 (ed. Xerocopiada). Inglaterra, 1978, p. 185.

²⁸ *Ibidem*, p. 373.

encuentra el águila, animal que se caracteriza por dicha virtud. En el medio punto la inscripción: PIETATE/MAGNIFICUS/LIBERALITATE/PRODIGUS (En la Piedad generoso. En la Liberalidad pródigo).

La cúpula se dedica en este segundo tramo a marcar aquellos cargos que durante su vida alcanzó el santo: el capelo cardenalicio y la cruz²⁹; y el báculo y la mitra.

De todos estos datos podemos sacar unas primeras conclusiones:

1. Seis de las ocho alegorías de virtudes aparecen tomadas del tratado de Cesare de Ripa, de la edición de Padua de 1618.

2. Los textos escritos sirven de aclaración de las imágenes alegóricas con una exactitud puntual.

3. El significado de estos dos tramos de la iglesia es el de marcar las virtudes del santo, los méritos que ha realizado en la tierra, así como sus emblemas. Gracias a todo ello podrá alcanzar la gloria que es lo que se describe en el resto de la iglesia.

B. BRAZOS DEL CRUCERO

En ambos se sigue la misma disposición.

— Brazo de la Epístola:

Es uno de los tramos más difíciles de analizar, tanto por el programa que en él se desarrolla, como por las dificultades materiales que hoy existen³⁰.

En los medios puntos pueden distinguirse la representación de algunos de los nueve coros de ángeles que aparecen mencionados en el Apocalipsis de San Juan, en el momento de la apertura de los sellos. Este tema es uno de los que propugna Palomino y que él realiza en la iglesia de San Juan del Mercado de Valencia en 1700³¹.

De esta manera pueden reconocerse el coro de los custodios, con el incensario, ya que simboliza que el humo del incienso son nuestras oraciones, que son llevadas a Dios. También el de los arcángeles, que llevan un pliego cerrado como carta y pendiente de él un diploma o sello de oro.

Las inscripciones que allí aparecen van a servir para aclarar el significado. Son dos pasajes de la parte tercera de Isaías: DISCIPLINA/PACIS NOSTRAE/SUPER EUM [La Disciplina de nuestra paz sobre él (el mundo)] y ANGELI PACIS/AMARE/FLEBUNT (Los ángeles de la paz llorarán amargamente) (Isaías, 3).

²⁹ Si se trata de un capelo cardenalicio hay un error, bien intencionado, bien por falta de datos, ya que las biografías del santo no hacen referencia al hecho de ser cardenal. Por otro lado puede tratarse de un capelo de arzobispo, lo que sí es correcto.

³⁰ Esta zona del crucero es el tramo peor conservado de toda la iglesia, en el que la humedad ha destrozado gran parte de las pinturas. Además la luz natural es muy escasa.

³¹ ACISCLO ANTONIO PALOMINO: *Museo Pictórico. Escala Óptica*. Col. de los tratados. Ed. Poseidón. Buenos Aires. Argentina, 1944. Cap. IV, p. 303.

La parte tercera del libro de Isaías se refiere al Apocalipsis, a la destrucción de Jerusalem, por la que lloran los ángeles, y a la futura salvación que supondrá Cristo, gracias al cual se restaura la paz.

En las pechinas y la cúpula aparece una iconografía mucho más frecuente y fácilmente reconocible. Son los emblemas o símbolos de la pasión de Cristo: las tenazas, el martillo, la lanza y la cartela de INRI, en las pechinas; y en la cúpula el paño de la Verónica y la corona de espinas con la lanza y la esponja, ambas enmarcadas por las alas de un águila, adquiriendo un simbolismo triunfal.

En conjunto, la simbología de este tramo es el del anuncio de la pasión de Cristo en el Antiguo Testamento, gracias a la cual se conseguirá la paz y la salvación de todos los hombres.

— Brazo del Evangelio:

Jerárquicamente es el brazo más importante.

Tiene la misma estructura que el anterior y que el resto de los tramos: rectangular, cubierto con cúpula elíptica y decorado en las mismas zonas.

En las pechinas aparecen putti que llevan flores, lirios y azucenas. También son las flores el motivo que decora los medios puntos, en grandes jarrones bajo los que se colocan unas inscripciones: ROSA MISTICA (Rosa Mística) y SPECULUM IUSTITIAE (Espejo de justicia).

En la cúpula se coloca una figura femenina que debe relacionarse con la Virgen y frente a ella, una construcción arquitectónica que identificamos con una puerta.

El significado de este tramo es muy sencillo, ya que utiliza un repertorio de imágenes tradicional. Se está refiriendo a la Virgen.

Las flores, bien aisladas, bien en jarrones, son símbolo de su pureza y virginidad, así como el espejo que lleva uno de los putti. En cuanto a la puerta, simboliza otra de las letanías, «Ianua coeli», junto con las que aparecen en los medios puntos, «Rosa mística» y «Speculum Iustitie».

Todo este programa se entiende mejor dentro del contexto de la época. Desde el Concilio de Trento y sobre todo como defensa de los ataques de las teorías protestantes, los católicos intentaban que se declararan dogmas la virginidad y la concepción sin mancha de María. Lo primero lo consiguieron, pero en cuanto a lo segundo, fue una constante lucha que conmovió a la mayoría de los católicos. Esto explicaría las innumerables Inmaculadas de los pintores y escultores de este período.

En 1661, el 8 de diciembre se proclama la «Bula sollicitudo Omnium ecclesiarum» que declara la concepción sin mancha de María, pero hasta el siglo XIX no se define como dogma.

C. CRUCERO

La decoración pictórica comprende la parte alta de los grandes pilares, los arcos torales, el tambor y la gran cúpula.

Estilísticamente es la parte más importante ya que es segura la intervención de Claudio Coello en los cuatro santos que aparecen en los pilares. Por otro lado, puede apreciarse el sistema ilusionista italiano en el que se realizan las pinturas del tambor y la cúpula.

Aunque no es ésta la materia de nuestro trabajo, el estudio minucioso de cada una de las imágenes ha permitido llegar a conclusiones muy interesantes por lo que se le dedicara un apéndice final.

Con lo que respecta a la iconografía, se sigue una jararquía ascendente.

En los grandes pilares aparecen los cuatro compañeros de San Agustín, todos ellos con el hábito negro de la orden y los atributos que permiten reconocerlos. Llevan además una inscripción con su nombre. Todos se alzan sobre un zócalo y dentro de una venera:

— San Alipio con manto marrón. Lleva la mitra y el báculo de arzobispo. Golpea con su mano derecha a una figura, símbolo del pecado y la tentación.

— San Patricio, con manto azul sobre el hábito negro. Vivió entre el año 375 a 460 a.C. y lleva sus principales atributos, la mitra y la cruz.

— San Simpliciano, con un manto verdoso. Fue arzobispo de Milán a fines del siglo IV y lleva la mitra y el báculo. A sus pies hay un personaje arrodillado al que le está haciendo caridad.

— San Fulgencio, que murió hacia el 533. Su manto es amarillo y lleva un libro. Fue quien llevó las reliquias de San Agustín a Cartago.

En el tambor cambia el estilo y la iconografía. Sólo los lados que se corresponden con los grandes pilares tienen un programa iconográfico, mientras que aquellos que se encuentran sobre los arcos torales siguen la decoración ilusionista a base de cortinajes y personajes antropomórficos.

Se realizan cuatro escenas de la vida de Santo Tomás, relativas a sus actividades más destacadas: la penitencia, la celebración de la Eucaristía, la predicación y un milagro. Todas ellas responden a una iconografía religiosa tradicional.

En general son de inferior calidad artística y están pintadas en dorado para dar sensación de estucos³².

La cúpula es la parte más interesante. En ella se mantiene la jerarquía ascendente, desde un primer anillo, que corresponde al arranque de la cúpula, hasta la linterna. Podemos diferenciar:

— Primer anillo:

Aparecen una serie de figuras alegóricas de virtudes, colocadas por parejas sobre arquitecturas, o mejor, sobre las prolongaciones ilusorias de la arquitectura real. Se distinguen las virtudes teologales, dos cardinales y tres de las virtudes más características del santo. La agrupación por pare-

³² El hecho de que las pinturas quieran parecer estucos está dentro de la pintura ilusionista, mezclar lo real con lo irreal y crear un engaño visual.

jas es: Caridad-Fe, ocupando el lugar preferente, delante del presbiterio³³; Esperanza-Obediencia; Doctrina-Misericordia y Fortaleza-Templanza. Todas ellas llevan los atributos que nos permiten identificarlas, algunos son los tradicionales como los niños que acompañan a la Caridad³⁴ o la cruz y el cáliz de la Fe, pero otros dependen directamente de la obra de Ripa. Es el caso de la Doctrina y la Misericordia. La primera con una especie de sol en la mano símbolo de la luz que ilumina a los que aún no han entrado en la verdadera religión y a los que ya están en ella³⁵. La Misericordia lleva una corona de olivo en la cabeza y en la mano una rama de cedro³⁶. También en la obra de Ripa, la Templanza³⁷ y la Obediencia³⁸.

— Segundo anillo:

Se corresponde con la esfera celeste. Sobre la Doctrina y la Misericordia aparece un ángel que lleva un libro. Según Palomino habría que identificarlo con el ángel del Apocalipsis que lleva los evangelios: «Vi otro angel poderoso que descendió del cielo envuelto en una nube; tenía sobre su cabeza el arco iris, y su rostro era como el sol; y sus pies como columnas de fuego, y en su mano tenía un librito abierto» (Apoc. 10, 1-2).

En el libro aparece una inscripción muy interesante, tanto desde un punto formal, como iconográfico: *DCCVII E IT/Math c5*.

Con respecto a este segundo aspecto, que es el que aquí nos interesa³⁹, se pueden leer las letras *Math c5*. No hay duda que se refieren al capítulo cinco del evangelio de San Mateo. Este capítulo es el referente a las bienaventuranzas, esto es, el premio que se les concederá a aquellos que han realizado determinadas obras en la tierra.

Sobre las figuras de la Fe y la Caridad (las dos virtudes más importantes de la época), se representa la apoteosis del santo, que asciende a los cielos mientras varios ángeles le llevan la tiara, la mitra, el báculo y coronas de triunfo.

A su derecha dos personajes masculinos, uno lleva la tiara papal y el otro de arzobispo⁴⁰, mientras un ángel transporta una maqueta de un edificio, seguramente la de la misma iglesia.

En el lado contrario, un grupo de monjas agustinas, algunas de las cuales llevan palmas del martirio. Los dos grupos de figuras contemplan la gloria del santo.

³³ Aunque la Caridad, como virtud, destacaba con anterioridad, es a partir del Concilio de Trento cuando se convierte en la virtud más importante.

³⁴ Op. cit., nota 4, p. 75.

³⁵ *Ibidem*, p. 152.

³⁶ *Ibidem*, p. 338.

³⁷ *Ibidem*, p. 520.

³⁸ *Ibidem*, p. 371.

³⁹ Sobre el resto de la inscripción, ver Apéndice 1: Hipótesis de trabajo.

⁴⁰ Antes se identificaba con la Trinidad.

— Tercer anillo:

Estaría formado por las cabezas y cuerpos de querubines, que a modo de guirnalda rodean la linterna.

El programa que se desarrollaría en el crucero, entre una serie de ángeles, querubines y motivos ilusionistas decorativos, no tendría otro significado que expresar la gloria alcanzada por Santo Tomás de Villanueva mediante la intercesión de otros personajes gloriosos y por sus propios méritos y obras.

D. PRESBITERIO

Es la zona más importante de la iglesia, allí se encuentra el altar en el que diariamente se repite el sacrificio de Cristo. Ya no se trata de resaltar únicamente la figura del santo, sino de toda la Iglesia.

Toda la decoración responde a una misma idea, exaltación de la Iglesia y de la Eucaristía. El actual retablo no es el original y quita algo de coherencia al programa. Probablemente existiría otro retablo que incluiría una pintura o escultura del santo.

En las pechinas, dentro de unos medallones que son sostenidos por águilas, aparecen representadas las cuatro partes del mundo, Europa con la corona y la cruz, y Asia con el incienso, en el lado del Evangelio. América con las flechas y el carcaj, y Africa con el sol, en el de la Epístola. En este caso, aunque Cesare Ripa ilustra estas imágenes, nuestro pintor realiza una simplificación de los atributos.

En los medios puntos las ya habituales inscripciones aclaratorias: ASIA DAT/THURIS HONORIS/EUROPA/CORONAM SACRAT (Asia ofrece los honores del incienso. Europa consagra la corona); SOLE FERT/AFRICA FRUCTUS/ARMA DICAT/AMERICA (Africa con el sol produce los frutos. América consagra las armas).

También en el medio punto de la Epístola aparece la representación del pintor y su ayudante, Sebastián Muñoz. Para dejar clara la identidad de los personajes coloca una inscripción que nos da la fecha de la obra: «Claudio Coello la pinto Anno 1683». Este dato no tiene un significado dentro del programa iconográfico que analizamos, pero no es por ello menos interesante. Nos habla de la importancia que estaba cobrando el artista que ya no se conformaba con firmar sus obras, sino que dejaba su imagen en ella.

El programa se continúa en la bóveda o cúpula elíptica que se encuentra decorada en su totalidad. Se realizan representaciones de la Eucaristía o de Cristo sacrificado (no hay que olvidar que fue uno de los sacramentos más atacados por la Reforma), de esta manera, sobre el altar se reconoce la figura del pelícano, animal que según la leyenda da su sangre para alimentar a sus hijos; en frente el cáliz con la hostia. En los otros ángulos el Agnus Dei y el león, ambos símbolos tradicionales de Cristo.

Por último, en la linterna, la paloma del Espíritu Santo (no podemos asegurar que no sea obra de alguna restauración).

El significado de este tramo es algo diferente al del resto de la iglesia. Remarcar el poder de la Iglesia católica en todo el orbe terrestre (las cuatro partes del mundo, colocándose Europa en el lugar jerárquico más importante, en el lado del Evangelio), y a la vez reforzar la idea de la Eucaristía como sacrificio de Cristo.

Este análisis pormenorizado de las pinturas de la iglesia nos permite comprender mejor su significado global.

Existe un programa iconográfico único, netamente barroco que seguiría una jerarquía desde la zona de los pies al presbiterio.

Del mismo modo también será el lado del Evangelio más importante que el de la Epístola; y en la zona del crucero una jerarquía ascendente.

Este programa no es otro que la salvación y gloria del santo, Santo Tomás de Villanueva, alcanzada gracias a sus virtudes y a aquellos méritos que ha realizado en la tierra (tramos de la nave). Pero también ha necesitado la intercesión de la Virgen (brazo del crucero, en el lado del Evangelio) y la Pasión de Cristo, que se anuncia ya en el Antiguo Testamento, como la que logra la redención del mundo (crucero, lado de la Epístola).

La consecución final queda reflejada en el crucero, donde se repiten los hechos de su vida, la presencia de los cuatro compañeros de San Agustín (esto también responde a la preferencia de los agustinos por los temas patrísticos), de nuevo sus virtudes y finalmente por la intercesión de otros santos de la orden.

En el presbiterio se muestra la expansión de la Iglesia en todo el mundo y el reconocimiento de los sacramentos.

5. Conclusión

A lo largo de todo el desarrollo de este trabajo han ido apareciendo una serie de hechos que hemos considerado interesantes. De ellos podemos deducir unas conclusiones, aun siendo conscientes de que la aparición de nuevos datos, referentes a las pinturas y retablos hoy desaparecidos, podrían modificarlas en algún sentido. Mientras esto no suceda, y esperamos que nuestro conocimiento sobre esta iglesia sea cada día mejor, podemos apuntar:

- A. Existencia de un programa iconográfico de Contrarreforma.
- B. Utilización de diversas fuentes.
- C. Apoyo de las inscripciones.

A. PROGRAMA ICONOGRÁFICO CONTRARREFORMISTA

No queremos insistir en este aspecto que ha quedado claro en el capítulo anterior.

En realidad no importa que la iglesia se dedique a Santo Tomás de Villanueva, San Francisco de Asís o cualquier otro santo, hay un programa común, la salvación y la gloria del santo, junto con un reconocimiento de los sacramentos y el poder de la Iglesia Cristiana.

B. UTILIZACION DE DIVERSAS FUENTES

Casi tan interesante como la conclusión a la que hemos llegado es el proceso previo, ya que muestra las fuentes que el autor de las pinturas (no necesariamente el mismo creador del programa) ha utilizado.

Son muy claras todas aquellas fuentes de la iconografía religiosa tradicional, y sobre todo la Biblia. En ella encontramos los emblemas de Cristo, de la Virgen y la descripción de los coros de ángeles.

Los libros patrísticos de los que se deducen los atributos de los santos agustinos, así como las diversas hagiografías de Santo Tomás de Villanueva, que permiten seguir los acontecimientos más famosos de su vida (recogidas en la bibliografía).

Pero lo más interesante es la utilización de la obra de Ripa, y en concreto la edición de Padua de 1618. Aunque era uno de los libros más utilizados por pintores y tratadistas de la época, hay una serie de variantes:

— En algunos casos se ha tomado la imagen y su significado, lo que queda demostrado por las inscripciones. Esto sucede en la mayoría de los casos como en el medio punto del lado del Evangelio, en el segundo tramo.

— En ocasiones, el autor ha tomado sólo la imagen que aparecía en el libro de Ripa, sin que ésta se asimilara del todo bien al mensaje. Así la inscripción no hace referencia a ella. Uno de los mejores ejemplos lo tenemos en el medio punto de la Epístola del primer tramo, en la figura: *Fermezza D'Amore*.

— Por último, puede que la alegoría pintada en la iglesia sea una simplificación excesiva de la de Ripa, como es el caso de la representación de las cuatro partes del mundo, aunque su procedencia esté en este libro.

En cualquier caso, y pese a estas matizaciones sobre la correcta identificación de la fuente y la obra, no hay duda de la utilización de este repertorio simbólico. Repertorio que será también empleado para decorar obras de carácter civil, que necesitan transmitir un mensaje muy diferente (cualquiera de las obras de Lucas Jordán como la Escalera del Escorial).

C. APOYO DE LAS INSCRIPCIONES

Insistiendo en esta última idea, la utilización de las inscripciones para confirmar el significado de las alegorías.

Esto hay que considerarlo en un momento en que el simbolismo no era tan sutil e imaginativo como en períodos anteriores. Lo más importante era que todos los fieles entendieran el mensaje.

6. Apéndice 1

HIPOTESIS DE TRABAJO

Hemos creído conveniente realizar este apéndice para analizar algunos aspectos que se han ido planteando a lo largo del programa iconográfico, y que aunque no tienen una relación directa con él, no por ello son menos interesantes. De esta manera el desarrollo del trabajo no ha quedado interrumpido.

En el breve análisis estilístico, se ha mencionado la presencia inequívoca de varios pintores, tanto por la calidad artística de sus obras, como por su estilo. También nos hemos atrevido a identificar, por su perfección y monumentalidad, y de acuerdo con otras obras, como de Claudio Coello, los cuatro santos que aparecen en los grandes pilares, y de Sebastián Muñoz el sistema ilusionista decorativo.

Sin embargo hay varias cosas que complican esta identificación.

Algunas figuras son de una calidad muy inferior al resto, incluso podríamos decir que son bastante malas; es el caso de los medallones con las cuatro partes del mundo, en el presbiterio, y la representación, en el tambor, de la vida del santo. Estas tuvieron que ser realizadas por un pintor mediocre.

Por otra parte, el sistema ilusionista con que se decora la cúpula es muy diferente al resto. En ella, las arquitecturas ilusorias, los rompimientos de cielos, los ángeles escorzados, se relacionan con lo italiano, además de ser de mejor calidad artística.

De esta manera sería fácil reconocer la mano de un artista de formación próxima a lo italiano, o que hubiera tenido un contacto con estos pintores.

El análisis artístico queda ratificado por una inscripción que aparece en la cúpula, en el libro que lleva el ángel apocalíptico. En él puede leerse sobre *Math c.5* (ya se ha comentado lo referente a sus aspectos iconográficos: *DCCVII X E IT*, que podemos transcribir como «La hizo en 1707»). Sobre la fecha no hay ninguna duda, pero, ¿a qué se refieren exactamente las dos palabras «la hizo»? Si es cierta la fecha que aparece en el presbiterio y

la que da Jordán como realización de las pinturas, no sería correcto el retrasarla veinticinco años. Entonces podría tratarse de algún añadido.

Sin embargo hemos visto que en el año 1696 se estaba realizando su retablo mayor, ¿por qué no podría quedar aún la decoración de la cúpula?

El problema se hace mayor si intentamos identificar al autor, ya que en estas fechas tanto Claudio Coello como Sebastián Muñoz habían muerto, y no eran muchos los pintores que practicaban este sistema.

Sólo un buen análisis estilístico, o la aparición del contrato del artista podrían resolver esta incógnita. En cuanto a lo primero, tal y como están las pinturas, en las que muchas figuras son obra de los restauradores, resulta casi imposible. En lo referente al contrato, es muy difícil ya que los avatares que ha podido sufrir la documentación artística son imprevisibles.

Sin embargo podemos intentar aproximarnos a la personalidad de este artista.

Ya hemos mencionado que debía tener una formación italiana, directa, por la estancia en ese país, o indirecta, por el conocimiento de algún pintor italiano que viniera a España (el caso de Lucas Jordán).

Del mismo modo podemos asegurar que se encuentra dentro de la corriente de la época. Muy ligado a los programas que teoriza y practica Palomino.

También era un buen conocedor de la obra de Ripa, y de las fuentes simbólicas tradicionales que le permiten realizar alegorías de las virtudes con toda perfección (sin los errores que aparecen en otras partes).

Somos conscientes que son muy pocos los datos que ofrecemos, pero esperamos que pueda continuarse la investigación desde nuestra aportación.

7. Apéndice 2

INSCRIPCIONES

- | | |
|---|--|
| 1. Africa con el sol
produce frutos.
América consagra
las armas. | SOLE FERT
AFRICA FRUCTUS
ARMA DICAT
AMERICA |
| 2. Sn. Alipio | S. ALIPIO |
| 3. La Disciplina de
nuestra paz
sobre él (el mundo)
Isaías 3 | DISCIPLINA
PACIS NOSTRAE
SUPER EUM
Isaías 3 |
| 4. Los ángeles de la paz
llorarán
amargamente
Isaías 3 | ANGELI PACIS
AMARE
FLEBUNT
Isaías 3 |

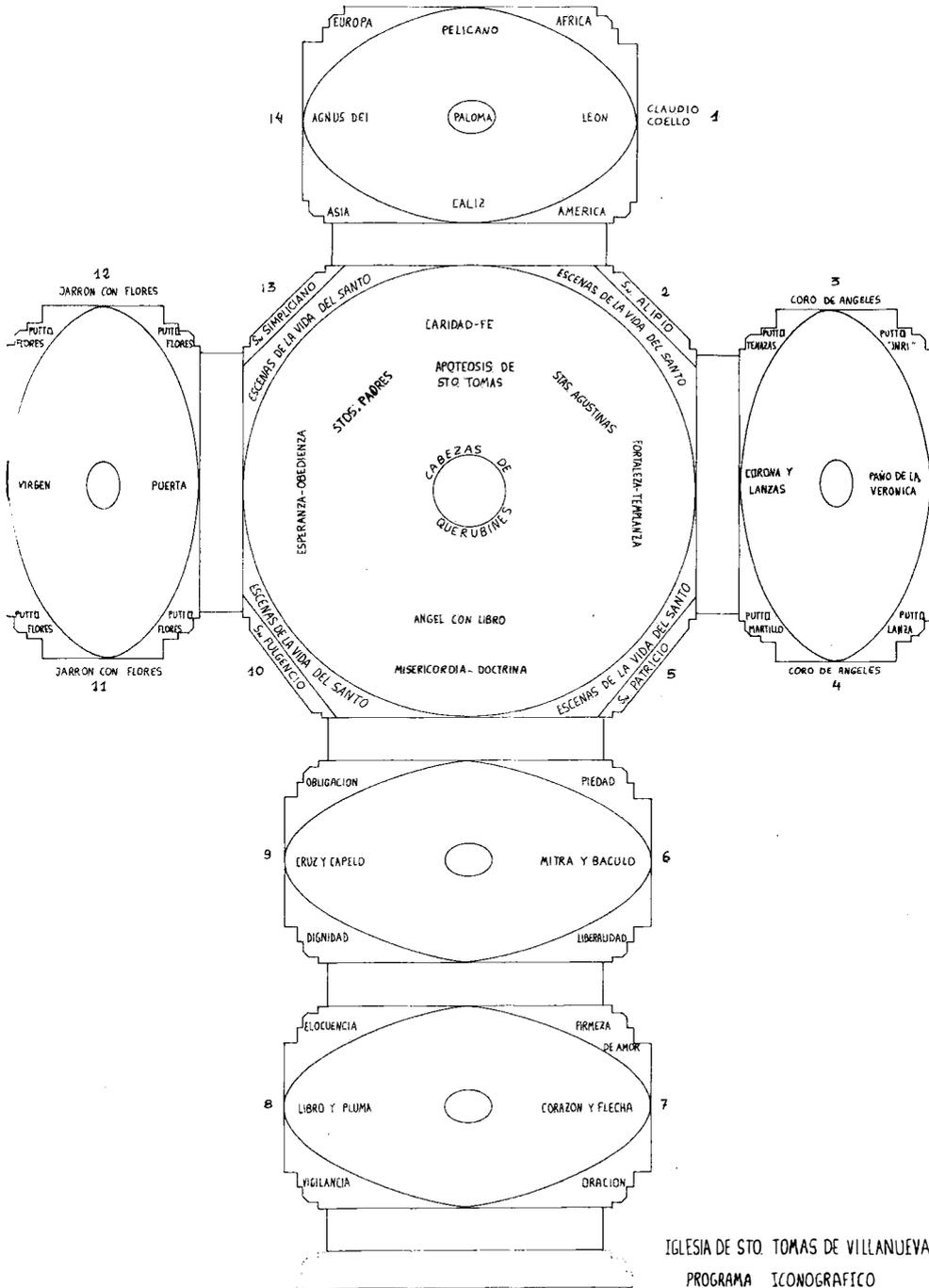
5. Sn. Patricio	S. PATRICIO
6. En la piedad generoso. En la liberalidad pródigo.	PIETATE MAGNIFICUS LIBERALITATE PRODIGUS
7. La oración (es) ánclora de la salvación Incienso que arde en el fuego.	ORATIO SALUTIS ANCLA THUS ARDENS IN IGNE
8. La vigilancia (es) pastor. Elocuencia que informa.	VIGILANTIA PASTOR ELOQUENTIA INFORMANS
9. No riguroso en la dignidad. En la obligación cien manos.	DIGNITATE NON GRAVIS OBLIGATIONE CENTUMANUS
10. Sn. Fulgencio	S. FULGENCIO
11. Rosa Mística	ROSA MISTICA
12. Espejo de Justicia	SPECULUM IUSTITIE
13. Sn. Simpliciano	S. SIMPLICIANO
14. Asia ofrece los honores del incienso Europa consagra la corona	ASIA DAT THURIS HONORES EUROPA CORONAM SACRAT

Fuentes

- CEAN BERMÚDEZ, JUAN AGUSTIN: *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia. Madrid, 1965 (1.ª ed. 1800).
- JORDÁN, JAIME: *Historia de la provincia de la Corona de Aragón de la Sagrada orden de los ermitaños de nuestro Gran Padre San Agustín*. Valencia, 1707-1711.
- PALOMINO, ACISCLO ANTONIO: *Museo Pictórico. Escala Optica*. Colec. de los tratados. Ed. Poseidón. Buenos Aires. Argentina, 1944 (1.ª ed. 1715).
- RIPA, CESARE: *Nova Iconologia de Cesare Ripa*. Padua, 1618 (ed. Xerocopiada). Inglaterra, 1978.
- SÁNCHEZ CANTON, F. J.: *Fuentes para la Historia del Arte Español*. Bermejo Impresor. Madrid, 1936.

Bibliografía

- A.A.V.V.: *Arte en Aragón en el siglo XVII. 1. Las Artes en el último tercio del siglo XVII (1676-1696). Estudio Documental*. Ed. Institución «Fernando el Católico». Dip. Prov. Zaragoza, 1983.
- A.A.V.V.: *III Centenario del Nacimiento en Bujalance del Regis Pictor, Acisclo Antonio Palomino 1655-1955*. Ed. Ayun. Bujalance. Dirig. Mario López. 1955.
- ABBAD RIOS, FRANCISCO: *Catálogo monumental de España: Zaragoza*. Inst. «Diego Velázquez» (C.S.I.C.), Madrid, 1957, 2 vols.
- APARICIO OLMOS, EMILIO M.: *Palomino: su arte y su tiempo*. Servicio de Estudios Artísticos. Institución Alfonso el Magnánimo. Valencia, 1966.
- BROWN, J. y ELLIOT, J. H.: *Un Palacio para el Rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Alianza Editorial. Madrid, 1981.
- CANEDO-ARGUELLES, CRISTINA: *Arte y teoría: La contrarreforma y España*. Universidad de Oviedo, 1982.
- CIRLOT, JUAN EDUARDO: *Diccionario de símbolos*. Ed. Labor. Nueva Colección. Barcelona, 1981.
- CHAMOSO LAMAS, MANUEL: *Las pinturas de las bóvedas de la iglesia de la Mantería, de Zaragoza*. Ed. «Institución Fernando el Católico» (C.S.I.C.). Zaragoza, 1953.
- DABERT (Monseñor): *Santo Tomás de Villanueva*. Trad. Carmelo Vila y García. Valencia, 1902.
- DEL ARCO, RICARDO: *La Pintura en Aragón en el siglo XVII*. Sem. Arte Aragonés, 1954.
- GÁLLEGO, JULIÁN: *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro*. Col. Cultura e historia. Ed. Aguilar. Madrid, 1972.
- GASCÓN DE GOTOR, ANSELMO y PEDRO: *Zaragoza, artística, monumental e histórica*. Imprenta C. Ariño. Zaragoza, 1890.
- GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO: *Claudio Coello*. Col. Arte y Artistas. Ins. «Diego Velázquez» (C.S.I.C.). Madrid, 1957.
- GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO: «En el centenario de Palomino. Exequias y elogio del barroco nacional». *Rev. Goya*, n.º 5, marzo-abril. Madrid, 1955.
- GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO: *Vida de Acisclo Antonio Palomino*. Col. Libros de bolsillo. Ed. Excma. Diputación Provincial de Córdoba. 1981.
- KAMEN, HENRY: *La España de Carlos II*. Ed. Crítica. Madrid, 1981.
- LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE: *Breve historia de la Pintura Española*. Ed. Dossat. Madrid, 1947.
- LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE: *La interpretación del Barroco y sus valores españoles*. Bol. del Sem. Estudios Arte y Arqueología. Fasc. XXV-XXVII. Curso 1940-41. Universidad de Valladolid, 1941.
- MALE, EMILE: *L'art religieux après le concile de Trento*. Librairie Armand Colin. París, 1951.
- MANDOWSKY, ERNA: «Ricerche intorno all 'Iconologia di Cesare Ripa» en *La Bibliofila*, vol. 41 (1931).
- OROZCO DIAZ, EMILIO: *Mística y Plástica y Barroco*. Col. Goliardica. Barcelona, 1977.
- SANTOS SANTAMARIA, FRANCISCO: *Obras de Santo Tomás de Villanueva*. Ed. B.A.C., 1952.
- SARAVIA, CRESCENCIANO: «Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes», *BSAAV* (1960).
- SEBASTIÁN LÓPEZ, SANTIAGO: *Contrarreforma y Barroco*. Alianza Forma. Madrid, 1981.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, SANTIAGO: *Iconografía e Iconología en el arte de Aragón*. Guara Ed., n.º 80. Zaragoza, 1980.

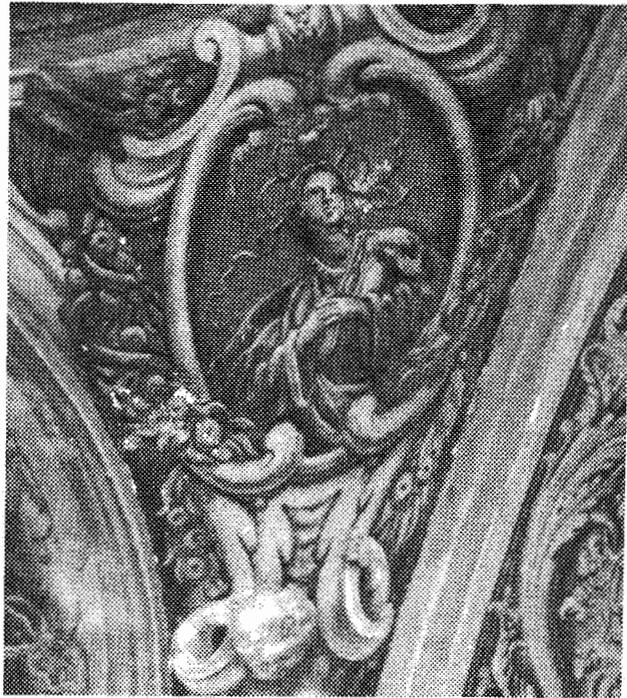


IGLESIA DE STO. TOMAS DE VILLANUEVA
PROGRAMA ICONOGRAFICO

FERMEZZA D'AMORE.



La firmeza, según C. Ripa. Padua, 1618.



La firmeza en la iglesia de Sto. Tomás de Villanueva, en Zaragoza.

O B L I G O:



La obligación, según C. Ripa. Padua, 1618.



La obligación en la iglesia de Sto. Tomás de Villanueva, en Zaragoza.

P I E T A .



La piedad, según C. Ripa. Padua, 1618.



La piedad en la iglesia de Sto. Tomás de Villanueva, de Zaragoza.