

HACIA UNA ARQUITECTURA PARLANTE. LA «EMBLEMATIZACIÓN» DE LOS REVESTIMIENTOS DECORATIVOS DEL BARROCO VALENCIANO*

GAETANO GIANNOTTA**

Resumen: Desde finales del siglo XVII y durante gran parte de la centuria siguiente, un proceso de conversión emblemática, llamado «emblemización», caracterizó la arquitectura valenciana. Analizando los casos paradigmáticos de las iglesias de los Santos Juanes y de San Andrés Apóstol, se mostrará como, mediante formas y conceptos típicos de la ciencia emblemática, los paramentos murales fueron transformados en verdaderas arquitecturas parlantes.

Palabras clave: emblemática; Valencia; siglo XVIII; Vicente Vitoria; marqués de Dos Aguas.

Abstract: From the end of the 17th and a lot of the 18th century, a process of emblematic reconversion of architectures, the so-called «emblemization», took place in Valencia. By analysing two exemplary cases, those of the churches of los Santos Juanes and San Andrés respectively, it will be demonstrate how, via forms and procedures that were typical of emblematic science, the surfaces were converted into speaking architectures.

Keywords: emblematics; Valencia; 18th century; Vicente Vitoria; marquis of Dos Aguas.

Inaugurado con la reforma del presbiterio catedralicio entre 1674 y 1682, tuvo lugar en Valencia un proceso de adaptación de las anticuadas arquitecturas góticas a los estilos más actualizados, que perduró durante buena parte del siglo XVIII¹. En un primer momento, bebiendo del más puro churriguerismo, se ocultaron las superficies murales y los retablos con apabullante profusión ornamental y esbeltas columnas salomónicas². Aun así, el ornamento guardaba ciertas finalidades iconográficas, ya que la sucesión rítmica de sus elementos conseguía arrancarlos del espacio y del tiempo, es decir, de su continuidad y aparente casualidad, para traducirlos en estructuras significantes, simbólicas, primordiales y humanizadas³. Por ejemplo, los elementos vegetales u hojarasca que caracterizaron abundantemente los revestimientos barrocos iniciales se convirtieron en una de las muchas expresiones del tema iconográfico de la *vanitas*⁴.

* Si no se indica el *copyright* de tablas, gráficos y otras imágenes, pertenece a lo autor de este texto.

** Universitat Jaume I, Castellón de la Plana, España. Email: giannotta@uji.es.

¹ GONZÁLEZ TORNEL, 2008: 131-152.

² PINGARRÓN, 1998.

³ FOCILLON, 1971: 237-339; MÜLLER PROFUMO, 1992: XIII-XVII.

⁴ GALLEGO, 1984: 196 y ss.; RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 2002: 88 y ss.

A mediados de la década de los noventa del siglo XVII se viró hacia un lenguaje más clasicista y cosmopolita que dominó el arte valenciano hasta aproximadamente la mitad del siglo XVIII. Desde el punto de vista iconográfico, ese cambio determinó la drástica reducción del elemento ornamental en beneficio de lo figurativo. De hecho, ya no era la decoración que ocultaba el medio arquitectónico o se adaptaba al mismo, sino este último el que se modificaba para permitir a los programas visuales manifestarse sin obstáculos. Estos programas tenían su fundamento en auténticos y complejos discursos teológicos, políticos o morales que, en la mayoría de los casos, estaban diseñados por quienes encargaban la obra⁵. Se introdujeron también nuevas técnicas artísticas como el perspectivismo, la pintura *dal sotto in sù* y el estuco *forte* a la lombarda, puesto que los procedimientos tradicionales no fueron capaces de adaptarse a las nuevas necesidades de la decoración y de lo que ésta quería expresar.

Hasta la fecha, el estudio de estos programas decorativo-iconográficos ha tenido dos limitaciones fundamentales. La primera ha sido la casi exclusiva consideración de Cesare Ripa como fuente utilizada para su redacción. El resultado ha sido la mera recopilación de tipos iconográficos, por lo demás incorrectos en muchas ocasiones, puesto que no se han tenido en cuenta muchos otros aspectos como el posible empleo de fuentes diferentes de la *Iconologia*, las diferencias entre las descripciones contemporáneas a la realización de los programas y lo que fue realmente realizado, las pérdidas padecidas durante más de tres siglos de historia, etc. La segunda limitación ha sido la falta de una profundización iconológica que revistiese de sentido estos estériles muestrarios de tipos iconográficos, devolviéndolos a su época, a su cultura y a su sociedad.

El trabajo que aquí se presenta pretende sentar las bases para la superación de los límites que se han detectado. En él se investiga, concretamente, uno de los numerosos aspectos de la cultura barroca valenciana: el de la «emblemización» de los espacios a través de la decoración. Ya Santiago Sebastián, en su clásico *Emblemática e historia del arte*, había hablado de los espacios que en España se vieron influidos por Andrea Alciato y la ciencia emblemática que de él había derivado, como «espacios emblemáticos»⁶. Su discípulo—y maestro de quien escribe—Víctor Mínguez aplicó esta perspectiva a las arquitecturas efímeras, refiriéndose en repetidas ocasiones a la «emblemización» de la fiesta⁷. A partir de estas premisas metodológicas, en las próximas líneas presentaré concretamente dos de estos espacios emblemáticos: la iglesia de los Santos Juanes y la antigua iglesia de San Andrés, ambas en Valencia. Ellas constituyen, de alguna forma, el principio y el clímax de este proceso de barroquización que bebe de la emblemática tanto en cuanto a fuentes iconográficas, así como en términos metodológicos. Como se

⁵ VILAPLANA ZURITA, 1997.

⁶ SEBASTIÁN LÓPEZ, 1995: 53-93.

⁷ Remito a los volúmenes de la serie *Triunfos barrocos* editados con Inmaculada Rodríguez Moya, Pablo González Tornel y Juan Chiva.

demostrará al final de la contribución, las arquitecturas se convirtieron en una especie de libros de emblemas en piedra, pintura y yeso que, como sus correspondientes impresos, fueron capaces de persuadir a quienes los leían.

1. LAS HISTORIAS EN EMBLEMAS DE LOS SANTOS JUANES

La iglesia de los Santos Juanes es una de las más antiguas de Valencia, habiendo sido fundada por voluntad de Jaume I el día después de la Reconquista con el objetivo de administrar, juntamente con otras once parroquias, la nueva ciudad cristiana⁸. Esta recaía extramuros, cerca de la puerta árabe de *Bab Baytala*, en la zona más importante desde el punto de vista comercial puesto que en ella se mantenía desde antiguo el mercado principal de la ciudad⁹. Si en un primer momento se optó por convertir la antigua mezquita árabe en lugar de culto, en el siglo XIV se edificó un nuevo templo, ampliado y reformado en diferentes ocasiones hasta principios del siglo XVII. Esto hasta el 1693, cuando se decidió actualizar en sentido barroco la iglesia en la misma forma que se estaba haciendo con el resto de los antiguos templos góticos de la ciudad. Sin embargo, a los pocos años desde el comienzo de la reforma, se optó por descartar las técnicas tradicionales y darle un rumbo mucho más cosmopolita, debido a la presencia en la fábrica de un equipo artístico internacional dirigido por el canónigo Vicente Vitoria¹⁰.

Vicente Vitoria (1650-1709), de origen dianense, se había marchado muy joven a Florencia y a Roma donde había unido a su vocación religiosa la artística, ingresando en el taller de Carlo Maratta¹¹. De vuelta a España para recibir una canonjía en Xàtiva, hacia 1695 y hasta 1698 se encontró en Valencia participando activamente en algunas de las reformas decorativas más destacadas de la época, como aquellas de la capilla de San Pedro en la catedral y de la Purísima en la Casa Profesa. Regresado a Roma, falleció allí en 1709. Bien documentada, sobre todo gracias a los estudios de Bonaventura Bassegoda, es su erudición sobre temas artísticos relacionados con el clasicismo «marattesco» y la política pro-rafaelesca de Clemente XI, cuyo fruto fue una de las mayores colecciones de dibujos y grabados hechos a partir de la obra del *urbinate*. Mucho menos investigada es su faceta de pintor, sobre todo debido a la dificultad de documentar sus obras romanas y a la desaparición de casi todas las valencianas durante la Guerra Civil. Igualmente desconocidos hasta la fecha fueron sus intereses hacia la emblemática, que se patentizaron en la inserción en sus *Osservazioni sopra il libro della Felsina pittrice*, publicadas en Roma en 1703, de cuatros emblemas de su invención. El primero, del cual se ha publicado también un dibujo preparatorio conservado en el Ashmolean Museum de Oxford, hace de frontispicio al texto y está acompañado por el epigrama «una mal'arma è la

⁸ PINGARRÓN, 1998: 203-237.

⁹ MOLINES CANO, ALMERICH CHULIA, LLINARES MILLÁ, 2020: 9-19.

¹⁰ GIANNOTTA, 2021: 651-658; GONZÁLEZ TORNEL, 2005: 130-167.

¹¹ BASSEGODA I HUGAS, 1992: 38-62.

penna, la di cui punta talvolta, se non trapassa le viscere, trafigge la riputatione della stessa vita più cara»¹². Las restantes composiciones hacen de colofón de la cuarta, quinta y sexta parte del texto. Juntos forman un emblema múltiple descompuesto, cuyo mote resultante sería *Ut scribat non feriat similisque poesi(a) sceptroque decora laedit et juvat*, quintaesenciando el tema del breve tratado (Fig. 1).



Fig. 1. Vicente Vitoria (inv.), *Ut scribat non feriat similisque poesi(a) sceptroque decora laedit et juvat*, 1703
Fuente: Princeton University Library

La importancia de Vicente Vitoria en la presente contribución estriba en que él fue quien redactó buena parte del contenido del programa teológico que determinó la reforma de la iglesia de los Santos Juanes de Valencia. Nos informa al respecto el pintor Antonio Palomino, llamado en Valencia en 1697 para evaluar las pinturas que habían sido previamente realizadas por artistas locales. En su informe, el pintor de corte apuntó:

*como sucede en la que para este caso se ha formado tan doctamente el Canónigo D. Vicente Vitoria, siguiendo aquel mismo estilo que han practicado los más elevados ingenios de Italia en los palacios y templos más ilustres, y como se practica hoy en España, especialmente en la corte de nuestros ínclitos Monarcas*¹³.

¹² Se trata de un paso de la *Felsina pittrice*, de Carlo Cesare Malvasia (Bologna, 1678). En castellano: «arma mala es la pluma, cuya punta, aunque no atravesase las entrañas, a veces apuñala la reputación que es más cara de la vida».

¹³ BORRULL, 1915: 50-58.

No cabe duda de que, en su proyecto, Vitoria había volcado todo lo aprendido en Roma y que ello formaba parte de su cultura visual. En ella, gran protagonismo tenían la emblemática y la cultura simbólica del clasicismo romano, tan apegado al retorno a un lenguaje arcano y hermético. A este respecto, no hay que olvidar que, tras regresar a Roma, Vitoria entró en la *Accademia dell'Arcadia* junto con su maestro Carlo Maratta¹⁴.



Fig. 2. Antonio Palomino, Giacomo Bertesi, Antonio Aliprandi, *Efigies de los santos Juanes, la Protección y el Nombre*, iglesia de los Santos Juanes, Valencia, 1700-02
Fuente: Instituto Universitario para la Restauración del Patrimonio

La afición de Vicente Vitoria hacia la ciencia emblemática se manifestó también en el programa iconográfico de la iglesia de los Santos Juanes que, si se analiza más a fondo, experimentó un verdadero proceso de «emblemización». Y no me refiero solamente al empleo de tipos iconográficos derivados de la literatura emblemática, como fue el caso de las alegorías del *Misterio* y de la *Protección* que derivan respectivamente de los emblemas *In silentium e In avaros, vel quibus melior conditio ab extraneis offertur* del *Emblematum liber* de Andrea Alciato¹⁵. Más bien, aludo al empleo de una metodología resultante de la ciencia emblemática para la construcción visual de una parte importante del discurso. De hecho, Vitoria concibió una serie de diecisiete grupos dedicados a representar escenas destacadas de la vida de los santos titulares del templo, cada uno de ellos constituido por una pintura ovalada, una cartela con un mote en latín y una pareja de esculturas alegóricas en estuco (Fig. 2). Puesto que estas alegorías estaban iconográficamente relacionadas con

¹⁴ ALFONZETTI, coord., 2017.

¹⁵ ALCIATO, 1531.

la pintura y con el mote, puede atribuírseles el valor de epigrama de un emblema tradicionalmente entendido, cuya función es el de profundizar en el significado del conjunto. Por su parte, el mote y la pintura desempeñaban las funciones características de sus equivalentes impresos, es decir, que el primero resumía en pocas palabras llamativas los argumentos desarrollados por la otra.

En síntesis, Vicente Vitoria y los artistas llamados a meter en obra su programa iconográfico realizaron una historia resumida por emblemas de los santos Juan el Bautista y Juan el Evangelista. Como sucede en cada serie emblemática, el objetivo fue proporcionar al observador un muestrario de ejemplos virtuosos y morales para aplicar en su vida cotidiana. Fue así como la iglesia de los Santos Juanes se convirtió en el primer libro de emblemas hecho de pintura y estuco en la ciudad de Valencia. Y hay más. Una de las pinturas (Fig. 2), aquella que caía justo en el centro del imafrente del templo, era de por sí un emblema, como nos informa al respecto su autor, una vez más el pintor Antonio Palomino, que en su *Museo pictórico y escala óptica* escribió:

*y comenzando por la primera medalla que cae sobre la puerta principal a los pies de dicha iglesia [...] se hizo de los dos [santos titulares] un Jeroglífico en que estaban sobre un trono de nubes una Águila y un Cordero teniendo sobre sí una iglesia, cuya fachada era la misma de esta Ilustre Parroquia, y en la parte superior una nube, de donde bajaba un Sol con gran copia de resplandor, que bañaba dicha iglesia*¹⁶.



Fig. 3. Andrea Alciato, *In avaros, vel quibus melior conditio ab extraneis offertur*, 1531
Fuente: Google Books

La pintura sintetizaba el concepto de protección de los santos titulares sobre la iglesia que llevaba su nombre a través de símbolos tan sencillos como las efigies de los dos Juanes, la silueta de la fachada del templo y un sol bañándola con sus rayos dorados. Todo estaba rematado por una cartela cuyo mote declaraba *Nomine et numine*,

¹⁶ PALOMINO, 1724: 194.

es decir, «para el nombre y por el nombre», que ha de entenderse así: para celebración del nombre de los santos Juanes fuiste edificada, debido a ese mismo nombre recibes ahora la protección de Dios, y confirman ese significado las alegorías del *Nombre* y de la *Protección*. De esta segunda ya se dijo que podría haber derivado iconográficamente del emblema alciatino *In avaros, vel quibus melior conditio ab extraneis offertur* del *Emblematum liber*, que remite a la leyenda del citaredo Arión y su rescate por parte de un monstruo marino (Fig. 3). Tampoco la otra alegoría encuentra su fundamento en la *Iconologia*, lo cual es muy significativo frente a todos los estudios que identificaban a Cesare Ripa como principal fuente iconográfica de este conjunto. La estatua representa a un sacerdote en el acto de bautizar, mientras sustenta una tarjeta donde se lee *Ioannes est nomen eius*: «Su nombre es Juan». Por lo tanto, no encontrando ninguna referencia para alegorizar el *Nombre*, lo que se hizo fue representar precisamente el acto a través del cual cada cristiano recibe su nombre, el bautismo, aprovechándolo también para celebrar el ministerio de uno de los dos santos titulares de la iglesia, es decir, el Bautista por definición.

2. UN CAMINO VIRTUOSO POR EMBLEMAS: LA ANTIGUA IGLESIA DE SAN ANDRÉS

Como la iglesia de los Santos Juanes, aquella antiguamente dedicada a san Andrés formaba parte de las doce parroquias «históricas» de Valencia, fundadas por voluntad de Jaume I. De igual manera, en un primer momento se aprovecharon las estructuras de una antigua mezquita árabe y, sólo en el siglo XVII, se edificó un nuevo templo que respondía estilísticamente a los cánones de la arquitectura contrarreformista promovidos por el arzobispo Isidoro Aliaga¹⁷. Su revoque clasicista sobrevivió hasta mediados del setecientos, cuando fue literalmente ocultado por un apabullante revestimiento ornamental de corte centroeuropeo, que hizo de la antigua iglesia de San Andrés uno de los pocos ejemplos de rococó en Valencia¹⁸. Esta reforma, canto del cisne del decorativismo valenciano en un momento en que ya se percibían los impulsos neoclasicistas, fue promovida cultural y económicamente por el marqués Giner Rabassa de Perellós (1705-1765).

Los Rabassa, descendientes de los condes de Tolosa y oriundos de Aragón, se implantaron en Valencia ejerciendo la notaría en el séquito de Jaume I¹⁹. Gracias a una inteligente política matrimonial consiguieron enlazarse con las más importantes familias del reino y, en particular, con los Perellós, viendo multiplicarse sensiblemente sus señoríos. A finales del siglo XVII su relevancia era tan grande que Carlos II les otorgó el título marquesal de Dos Aguas, indicando con ello sus vastos señoríos comprendidos entre los

¹⁷ GÓMEZ-FERRER LOZANO, 1995: 235-258.

¹⁸ Para profundizar en las cuestiones relativas a autoría y datación del revestimiento rococó, véase GONZÁLEZ TORNEL, 2011: 97-108.

¹⁹ NARBONA VIZCAÍNO, 1988-1989: 111-136.

ríos Júcar y Magro. Sin embargo, el ocaso de la nobleza filo-habsbúrgica ocasionado por el cambio dinástico les afectó tanto que el primer marqués tuvo que poner bajo secuestro sus bienes²⁰. Su grave crisis económica no se solventó hasta 1744, gracias a un nuevo afortunado matrimonio entre el tercer vástago de la casa, el citado Giner Rabassa, y la condesa de Albaterra y Plasencia, que volvió a engrosar sus arcas.

Para celebrar el feliz acontecimiento y el resurgimiento económico, el marqués dio comienzo a una reforma arquitectónica y decorativa de su mansión urbana y de la cercana parroquia bajo cuya administración recaía, precisamente la iglesia de San Andrés²¹. No cabe duda de que, derivando de bien precisos estímulos celebrativos y propagandísticos, puedan leerse en el revestimiento decorativo de la iglesia las aspiraciones del marqués. Rastreando los títulos de la biblioteca presente en su mansión, he podido comprobar que, entre sus intereses, tenían especial protagonismo la cultura clásica y la emblemática²². Todo ello explica el carácter y las iconografías evidentemente paginizantes de la contrafachada del templo (Fig. 4). En ella está representada una exaltación de la *Generosidad* del marqués, cuya alegoría destaca en el centro de la composición. Remata todo el conjunto la *Fama* alada, cuya iconografía recorre constantemente los programas visuales encargados por el marqués, interesado en inmortalizar los éxitos de su dinastía a la manera clásica. Sin embargo, en el contexto eclesial en el cual nos encontramos, se hace evidente la necesidad de un camino diferente de aquello que lleva a la fama terrenal; de hecho, el *Padre Tiempo* con su inexorable guadaña domina la composición advirtiendo de su inevitable transitoriedad.

De entre las de la contrafachada, hay una alegoría que, según mi opinión, manifiesta esa necesidad de un camino diferente. Se trata de la alegoría que se encuentra justo en la sobrepuerta, que representa a una figura femenina armada, flanqueada por una torre circular. Los estudios realizados hasta la fecha la habían interpretado como la *Fortaleza* de Cesare Ripa, aunque habría que admitir una fuerte simplificación del modelo propuesto²³. Recuerda más bien al emblema *Custodiendas virgines* de Alciato, que muestra a la diosa Atenea protegiendo un templo, concretamente un templo circular como el de la contrafachada (Fig. 5). En la traducción cristianizada de Diego López, que también se encontraba en la biblioteca del marqués, se lee que:

²⁰ CATALÁ SANZ, 1995: 249-252.

²¹ COLL CONESA, *coord.*, 2005.

²² Ha sido posible establecerlo mediante la comparación entre los títulos presentes en dos inventarios de 1707 y 1843 respectivamente (*vide* CATALÁ SANZ, BOIGUES PALOMARES, 1992; BHUV, *manuscritos*, sign. 1072, 12 ter, fol. 31r).

²³ RIPA, 1603: 166.



Fig. 4. Contrafachada de la antigua iglesia de San Andrés, Valencia, segunda mitad del siglo XVIII

Pallas armada significa el sabio que se arma contra todas las perturbaciones del ánimo, y que resiste a los vicios con ánimo fuerte. Tiene el yelmo en la cabeza, significando el juicio y la constancia, que tiene en el cerebro el sabio, como alcázar y defensa del ánimo. El escudo cristalino representa el cuidado desde lejos con la plática y razón. El escudo cristalino representa el cuidado y poca pereza del varón sabio, con la cual se mira y considera por dentro, como en espejo cristalino, y contempla las cosas interiores²⁴.



Fig. 5. Andrea Alicato, *Custodiendas virgines*, 1584
Fuente: Google Books

²⁴ LÓPEZ, 1615: 79r-81v.

A través del fenómeno que Federico Revilla ha definido como «deslizamiento de los símbolos»²⁵, la diosa pagana se convierte, pues, en la imagen del sabio que empieza un camino de introspección y virtuosismo, en un novel Hércules que, en la encrucijada, elige y recorre la vía de la virtud. Efectivamente, es curioso constatar que, en muchas representaciones de la famosa escena herculina, la imagen de la virtud haya sido sustituida por Atenea y acompañada por un templo circular.

Superada la contrafachada, el camino virtuoso hacia una gloria más perdurable que la fama pagana se visualiza a lo largo de la nave de la iglesia de San Andrés a través de una serie de catorce empresas moldeadas en estuco en las pilastras que separan sus capillas. Ya que sus contenidos son variados resulta más cómodo para su análisis agruparlos de la siguiente manera:

a) Empresas que se refieren a la necesidad del sufrimiento para alcanzar la vida eterna.

Este primer grupo está constituido por cinco empresas relacionadas con el tema del sufrimiento y del sacrificio como medio imprescindible para alcanzar la gloria verdadera. La primera, *Vadam ad montem mirrhae. Cant 4*, representa un monte a cuyos pies está una mano sustentando un cáliz. La mirra a la cual se refiere bíblicamente está revestida de un doble significado: por un lado, representa la realeza y constituye un símbolo de estatus social; por el otro, prefigura el sufrimiento y la muerte de Jesús. Al mismo tema se refiere la segunda empresa, *Dabo tibi poculum ex vino cond(ito). Cant 8.*, que representa una barrica en la cual están apoyados unos racimos de uva y de la cual salen unos chorros de mosto, que la *dextra Domini* recoge con un tanque. La referencia a la sangre divina derramada para la humanidad es evidente. La tercera empresa de este grupo, *Ascend(a)m in palmam, et apre(n)dam. Fiuc. Ejus. C.7.*, tiene una larguísima tradición iconográfica, pues la palmera ya había sido empleada por Alciato y por Ripa como símbolo de perseverancia (Fig. 6)²⁶. La cuarta empresa, *Abist gloriari nisi in Cruce Aa Gal. 6.*, y la última, *Christo confixus sum cruci. Ad Gal. 2.*, tienen como protagonista la cruz, símbolo por excelencia del martirio cristiano y al mismo tiempo de la gloria que de ello deriva.

b) Empresas relacionadas con la importancia de la enseñanza cristiana.

Ese segundo grupo de empresas expresa la necesidad de la palabra de Dios y de la instrucción cristiana en el camino hacia la vida eterna. La primera, *Infinitum enim thesaurus est. Sapient.7.*, se refiere a la preciosidad de la sabiduría divina, parangonada a una bolsa de monedas de oro puesta a disposición de cualquiera (Fig. 7). Sigue la empresa *Nescit homo praetium ejus. Job. 28.*, que aclara que

²⁵ REVILLA, 2000: 325-335.

²⁶ ALCIATO, 1531; RIPA, 1603: 393-394.

nadie conoce el verdadero valor de la sapiencia celeste. El grabado muestra la *destra Domini* ofreciendo una concha, evidente símbolo de conocimiento oculto, así como de peregrinación y ascesis. El mote de la siguiente empresa relacionada con el tema de la enseñanza recita *Torques collo tuo. Proverb. 1.* Su particularidad estriba en que se encuentra esculpida en la pilastra a la cual originariamente estaba adosado el púlpito, es decir el lugar desde donde esta enseñanza era dispensada. Concluye el grupo la empresa *Qui legit intelligat. Math. 24.*, que muestra un libro abierto cuya significación es incontrovertible.

c) **Empresas concernientes a los premios de la perseverancia y la constancia.**

Titulus Dñi in test(i)monium. Isa. 19 declara el mote de la primera empresa de este último grupo que enumera algunos de los premios que pueden esperarse al final del camino virtuoso. Hace referencia al altar dedicado a Jehová en Egipto como testimonio de la victoria del pueblo israelí sobre el ejército egipcio. Para los cristianos, este altar está sustituido por una cruz rematada por la bandera farpada de la resurrección. La segunda empresa, *Haec requies mea. Ps.l. 131*, quizá sea una de las más desenfadadas del conjunto, pues muestra simplemente una silla, símbolo por excelencia del reposo (Fig. 8). Tampoco la siguiente empresa, coronada por el lema *Plantatio Domini ad glorificandum. Isa. 61*, presenta problemas interpretativos al representar unas hojas como base de un corazón encendido que lleva clavada una cruz. Sigue la empresa *Et dato signo Dei victoriae. 2 Mac. 13*, palabras pronunciadas por Judas Macabeo ante el ejército de Modín que, en el contexto emblemático que voy analizando, significan que la cruz es la señal evidente de la victoria para el creyente. Cierra nuestro recorrido hacia la vida eterna la empresa *Fecit illi coronam auream. Exo. 37*, que finalmente muestra la cruz al lado de una corona, es decir, el sufrimiento padecido por practicar de la virtud al lado del premio que le corresponderá en los cielos.



Fig. 6. *Ascend(a)m in palmam, et apre(n)dam. Fiac. Ejus. C.7.*, antigua iglesia de San Andrés, Valencia, después de 1753



Fig. 7. *Infinitum enim thesaurus est. Sapient.7.*, antigua iglesia de San Andrés, Valencia, después de 1753



Fig. 8. *Haec requies mea. Ps.l. 131.*, antigua iglesia de San Andrés, Valencia, después de 1753

En conclusión, se puede afirmar que en la antigua iglesia de San Andrés llegó a su ápice—y, de hecho, a partir de allí decayó—el proceso de reconversión emblemática, o «emblemización», de las superficies arquitectónicas valencianas que, como se ha demostrado, había empezado a finales del siglo XVII con la reforma decorativa de la iglesia de los Santos Juanes. Durante el tiempo que duró ese proceso, las piedras hablaron a una sociedad que estaba acostumbrada a la cultura simbólica y emblemática del barroco²⁷. Es más, continúan haciéndolo hasta nuestros días, como demuestra el curioso acontecimiento que paso a relatar. En 1953, el edificio de la antigua iglesia de San Andrés fue comprado por los carmelitas descalzos, que implantaron allí su convento, dedicando el templo a San Juan de la Cruz. Por entonces el presbiterio, que durante la Guerra Civil había perdido su retablo, se encontraba despojado y se confió a un anónimo fraile artista su decoración. En las dos pilastras que habían salido a la luz, éste no se resistió de imitar las dieciochescas proporcionando al espacio emblemático dos empresas más con su respectivo mote latino y el relieve en estuco. Lo interesante es que, para hacerlo, se sirvió de iconografías propias de su orden, traídas en concreto de las *Representaciones de la verdad vestida...* de Juan de Rojas y Ausa²⁸.

FUENTES

Fuentes Manuscritas

Biblioteca Histórica de la Universitat de València

BHUV, manuscritos, sign. 1072, 12 ter, f. 31r. *Relación de los libros legados á la Universidad lit.^a de Valencia por Exmo. Sor. Marqués de Dos Aguas.*

BIBLIOGRAFÍA

- ALCIATO, Andrea (1531). *Emblematum liber*. Augsburgo: s/e.
- ALFONZETTI, Beatrice, coord. (2017). *Settecento romano. Reti del classicismo arcadico*. Viella: Roma.
- BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura (1992). *Noves dades sobre el canonge Vicente Vitoria (Dènia 1650- Roma 1709), tractadista, pintor, grabador i colleccionista*. «Butlletí del MNAC». 2, 38-62.
- BORRULL, Javier (1915). *La decoración pictórica de los Santos Juanes de Valencia. Un dictamen inédito de Palomino*. «Archivo de Arte valenciano». 1:2, 50-58.
- CATALÁ SANZ, Jorge Antonio (1995). *Rentas y patrimonios de la nobleza valenciana en el siglo XVIII*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- CATALÁ SANZ, Jorge Antonio; BOIGUES PALOMARES, Juan José (1992). *La biblioteca del primer Marqués de Dos Aguas, 1707*. Valencia: Universidad, Departamento de Historia Moderna.
- COLL CONESA, Jaume, coord. (2005). *El patrimonio artístico e histórico de los Rebassa de Perellós y el Palacio de Dos Aguas*. Valencia: Amigos del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí.
- FOCILLON, Henri (1971). *Scultura e pittura romanica in Francia seguito da Vita delle forme*. Torino: Einaudi.
- GALLEGO, Julián (1984). *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra.

²⁷ LEDDA, 2003: 93-106.

²⁸ ROJAS Y AUSA, 1679.

- GIANNOTTA, Gaetano (2021). *Vicente Vitoria y la Iglesia de los Santos Juanes: un proyecto de barroco total a la italiana en Valencia*. In GUASCH MARÍ, Yolanda; LÓPEZ-GUZMÁN GUZMÁN, Rafael Jesús; PANDURO SÁEZ, Iván Panduro, coords. *Identidades y redes culturales. V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano*. Granada: Ministerio de Cultura y Deporte, pp. 651-658.
- GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes (1995). *La antigua iglesia parroquial de San Andrés de Valencia y la arquitectura valenciana en la transición al siglo XVII*. «Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando». 80, 235-258.
- GONZÁLEZ TORNEL, Pablo (2005). *Arte y arquitectura en la Valencia de 1700*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.
- GONZÁLEZ TORNEL, Pablo (2008). *Barroquizar la arquitectura. Intervenciones de signo barroco en construcciones eclesiásticas medievales de la ciudad de Valencia*. In TABERNER PASTOR, Francisco; MURAD MATEU, Málek; ALONSO MONTERDE, Mar, coords. *Historia de la ciudad V. Tradición y progreso*. Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, pp. 131-152.
- GONZÁLEZ TORNEL, Pablo (2011). *El ornamento arquitectónico como base del cambio de gusto en la Valencia de mediados del siglo XVIII. De los estucos de la Parroquia de San Andrés a los modelos académicos de Vicente Gascó en la Capilla del Carmen*. «Ars Longa: cuadernos de arte». 20, 97-108.
- LEDDA, Giuseppina (2003). *La parola e l'immagine. Strategie della persuasione religiosa nella Spagna settecentesca*. Pisa: Edizioni ETS.
- LÓPEZ, Diego (1615). *Declaración magistral sobre las [sic] emblemas de Andres Alciato*. Nájera: Juan de Mongastón.
- MOLINES CANO, José Miguel; ALMERICH CHULIA, Ana Isabel y; LLINARES MILLÁ Jaime (2020). *La Iglesia de los Santos Juanes como elemento estructurante del barrio del mercado de Valencia, España*. «Estoa». 19:18, 9-19.
- MÜLLER PROFUMO, Luciana (1992). *Le pietre parlanti. L'ornamento nell'architettura genovese 1450-1600*. Genova: Banca Carige.
- NARBONA VIZCAÍNO, Rafael (1988-1989). *Los Rabassa, un linaje patricio de Valencia medieval*. «Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval». 7, 111-136.
- PALOMINO Antonio (1724). *Museo pictórico y escala óptica: tomo II. Práctica de la pintura*. Madrid: viuda de Juan García Infançon.
- PINGARRÓN, Fernando (1998). *Arquitectura religiosa del siglo XVII en Valencia*. Valencia: Ayuntamiento.
- REVILLA, Federico (2000). *Reflejos de la mística en la emblemática y la cultura del Siglo de Oro*. In ZAFRA MOLINA, Rafael; AZANZA LÓPEZ, José Javier, eds. *Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*. Madrid: Akal, pp. 325-335.
- RIPA, Cesare (1603). *Iconologia ovvero Descrittione di diverse imagini cavate dall'antichità, & di propria inventione*. Roma: Lepido Facij.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (2002). *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Madrid: Cátedra.
- ROJAS Y AUSA, Juan de (1679). *Representaciones de la verdad vestida, místicas, morales y alegóricas sobre las siete moradas de Santa Teresa de Jesús*. Madrid: Antonio González.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago (1995). *Emblemática e historia del arte*. Madrid: Cátedra.
- VILAPLANA ZURITA, David (1997). *Programas iconográficos en el arte valenciano del siglo XVIII*. Valencia: Universitat de València, 3 vols. Tesis doctoral inédita.