

El pensament artístic de Palomino a la Reial Capella de la Santa Cinta de Tortosa

SÍLVIA CANALDA I LLOBET

Universitat de Barcelona

RESUM

En aquest article es contextualitza, en primer lloc, la devoció de la Santa Cinta de Tortosa en el context ideològic de la reforma catòlica, quan es potencià el culte a les relíquies i a les imatges de culte amb la proliferació de fonts literàries i d'actuacions artístiques de caire propagandístic i pietós. La segona part se centra en la influència del pensament artístic de Palomino en les pintures murals de la Reial Capella de la Santa Cinta i s'ofereix una lectura inèdita d'algunes de les seves imatges simbòliques.

Paraules clau: pintura barroca hispànica, iconografia religiosa, al·legoria, Palomino, Mare de Déu de la Cinta.

ABSTRACT

This article firstly contextualizes the devotion of Santa Cinta de Tortosa within the ideological context of the Reformation, when the cult of relics and holy images was fostered through diverse literary sources and artworks with pious and propaganda content. The second part focuses on the influence of Palomino's artistic thinking on mural paintings in the Royal Chapel of the Santa Cinta and provides unpublished interpretation of some of her symbolic images.

Keywords: Spanish baroque painting, religious iconography, allegory, Palomino, Our Lady of the Santa Cinta.

Una carpeta d'estampes, editada a Barcelona poc abans de la Guerra Civil espanyola,¹ compila un conjunt de 31 marededéus trobades amb el retrat de la Santa Imatge a l'anvers i el goig pertinent al revers (fig. 1). La finalitat era dedicar una oració a la Mare de Déu cada dia del mes de maig (mes de Maria). Com no podia ser d'una altra manera, la Mare de Déu de la Cinta s'inclou en el recull i s'emplaça en tercera posició (fig. 2).² La col·lecció és encapçalada per la Mare de Déu de la Mercè, en tant que obra editada a Barcelona, i és finida amb Nostra Senyora de Montserrat, patrona de Catalunya. Naturalment, es podria fer una anàlisi de les imatges de culte compilades i extreure'n conclusions, però ara com ara només volem subratllar que una vegada més la Verge de la Cinta de Tortosa és entesa com una marededéu trobada, coneguda pels seus prodigis extraordinaris. L'origen a parer nostre d'aquesta confusió es troba en temps de la Contrareforma, quan la defensa doctrinal dels sants i les relíquies, anà acompanyada també del fenomen menys conegut de la validació de les imatges miraculoses.

L'estudi que ara presentem s'allunya de manera deliberada de la recerca documental, es basa així en notícies i articles publicats prèviament, per tal de centrar l'atenció en qüestions iconogràfiques, amb la clara voluntat de sumar coneixements al voltant de la imatge de la Baixada de la Santa Cinta a Tortosa, i de posar un èmfasi especial en les pintures murals de la Reial Capella; un dels testimonis més madurs, tant des del punt de vista conceptual com formal, de l'estètica del barroc a la Catalunya actual, sobre les quals s'aporten novetats descriptives i interpretatives significatives.

La Contrareforma, o Reforma catòlica —com sol anomenar-se en l'actualitat— comportà una revifalla del culte a les relíquies. Les religions protestants, en graus diversos, discreparen sobre el paper intercessor dels sants i la seva capacitat taumatúrgica. Si això fou així amb les persones, la crítica encara fou més punyent respecte els bocins i la seva veneració. La defensa doctrinal es produí en la darrera sessió del Concili de Trento, edicte que es publicà un any més tard (1564),³ al·ludint com sempre a les resolucions emeses en concilis anteriors i introduint matisos terminològics. Però tant o més important que el marc legal, en

1 *Trenta una advocacions.*

2 La imatge, com la resta de gravats, és de qualitat modesta i reproduïx —gràcies a la seva datació avançada— la iconografia específica de l'advocació mariana, en aquest cas amb el clergue acompanyat del ciri agenollat en un interior i rebent la Santa Cinta de la Mare Déu. Per la seva banda, el goig resa així: «La vostra Cinta sagrada/ ens té el cor tendrament pres./ 'Mare, estrenyeu la llaçada, que no es desfaci mai més./ Fins el cel des de Tortosa/ dolç perfum hi ha pujat,/ alenada és fervorosa/ d'un sant poble enamorat,/ arribant a l'Estimada,/ també l'han d'amor corprès. / Ho sou tot per nostra terra:/ de sos dies clars lo sol,/ mur de bronze si hi ha guerra,/ de ses penes lo consol./ ¡Esteu atortosinada/ per l'amor que nos heu pres!/ Ja que la Cinta sagrada/ tan a gust mos té el cor pres,/ 'Mare, estrenyeu la llaçada, que no es desfaci mai més.»

3 Ens referim a «Sobre la invocación, veneración, y reliquias de los Santos, y de las sagradas imágenes», consultat a: *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, p. 328-333.

tot cas de major repercussió, foren les campanyes d'excavació que es desenvoluparen en diversos punts del territori catòlic a la recerca dels cossos dels primers sants màrtirs, la troballa dels quals era publicada i generava noves capelles. El fenomen propicià també el col·leccionisme de relíquies, afecció que desenvolupà en grau màxim la casa d'Àustria espanyola, amb Felip II i el monestir del Escorial al capdavant.

Sens dubte aquest context internacional degué influir a la Seu de Tortosa i propicià el relançament d'una relíquia tan prestigiosa com el cingol de la Mare de Déu, confeccionat i lliurat per ella mateixa a un clergue anònim. Coincidim plenament amb Jacobo Vidal quan sosté que la iconografia local de la Baixada de la Santa Cinta a Tortosa té el seu origen en època moderna, al·ludint les representacions anteriors –majoritàriament perdudes– de manera genèrica a miracles de característiques similars, compilats ja en els evangelis apòcrifs i amb llarga tradició figurativa a Orient.⁴ En la promoció de la Santa Cinta de Tortosa, un personatge importantíssim degué ser el bisbe Luis de Tena (1616-22), granadí però provinent de la ciutat de Toledo,⁵ que fundà a Tortosa la confraria de la Santa Cinta (1617), encarregà un reliquiari (dit el gran i perdut al 36) i es féu sebollir a la capella on es custodiava aleshores l'objecte venerat.⁶

La història de la Santa Cinta a la Seu de Tortosa es remunta a la dècada dels quaranta del segle XIV, quan consta enregistrada en un inventari avui desaparegut del qual se'n feren còpies ja a l'inici del Sis-cents. A partir d'aquest moment, la narració del miracle troba expressions diverses en funció del gènere literari, i comencen a néixer també històries paral·leles segons quin sigui el seu epicentre: el miracle, la relíquia, la capella i el seu retaule, la confraria o la imatge. El tracte de favor que rebé dels monarques de la Corona hispànica, essent traslladada a la cort quan les reines havien d'infantar, propicià la construcció d'un entorn específic a l'interior de la catedral per a la seva veneració (1672),⁷ el quart documentat, que es donà per enllestit amb la construcció del retaule de jaspi i marbre, ja al segle XIX.

Tot revisant Palomino, Dionís Vidal —i taller— a la capella de la Santa Cinta

En estudis precedents s'havia fet esment a la incidència pictòrica i teòrica d'aquest pintor de cort en la concepció i l'execució de les pintures murals de la Reial Capella de la Santa Cinta a Tortosa. Antonio Palomino, personatge a cavall dels segles XVII i XVIII, és interpretat com el cant del cigne de l'estètica del Barroc o com *i primi lumi* del Segle

4 J. Vidal, *Les imatges*.

5 Seu metropolitana d'Espanya, on es venerava la *Virgen del Sagrario* i que un dels seus primers bisbes, sant Ildefons, fou honorat amb la imposició de la casulla per la Mare de Déu.

6 R. O'Callaghan, *Episcopologio*, p. 167-171.

7 La intenció hi era des de la Guerra dels Segadors. Per a la construcció de la capella, vegi's: Y. Gil, «Algunas notas», p. 97-128; J. Lluís, «L'arquitectura de la Reial Capella», p. 117 – 137.

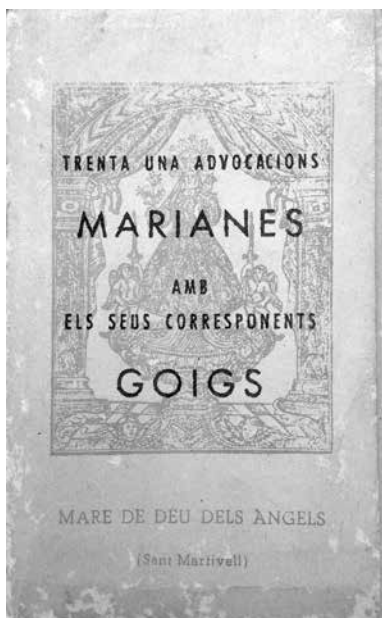


Figura 1.
Trenta una advocacions marianes amb els seus corresponents goigs. Barcelona, s.d.

Figura 2.
Mare de Déu de la Cinta, dins Trenta una advocacions marianes amb els seus corresponents goigs. Barcelona, s.d.

de les llums.⁸ La interpretació que se'n fa de l'obra d'aquest pintor i tractadista a Tortosa no obstant és més pròpia de la cultura del Sis-cents que de l'acadèmica. La intervenció de Dionís Vidal avui està ben esclarida gràcies a les aportacions de David Albesa⁹ i Jacobo Vidal:¹⁰ el setembre de 1718 l'artista es compromet a executar el conjunt mural en dos anys; el mes d'octubre discuteix qüestions iconogràfiques amb diversos membres del Capítol catedralici, i el 10 de març de 1719 comença a decorar les voltes. Tanmateix, Dionís Vidal mor el 1721 i és aleshores quan el deu substituir el seu deixeble, Josep Medina. El pintor del primer tram de la capella encara està per determinar de manera definitiva.¹¹

Dionís Vidal,¹² d'origen valencià, s'havia format amb Palomino a Madrid i fou qui rebé el pintor de cort quan es desplaçà a la ciutat del Túria¹³ per tal de visurar el treball dels germans Vicent i Eugeni Guilló en la decoració de les voltes de l'església, sota patronatge reial,

8 Vegí's M. Morán Turina, «En defensa de la pintura», p. 202-207; M. Morán Turina, «El rigor del tratadista», p. 267-314; A. Úbeda de los Cobos, *Pensamiento artístico español*.

9 D. Albesa, «Ciro Ferri i la cúpula», p. 81-400.

10 J. Vidal, *Les imatges*.

11 L'autoria de les pintures d'aquest tram és una qüestió debatuda. Vegí's: J. Vidal, *Les imatges*, p. 75, nota núm. 135.

12 M. A. Catalá Gorgues, «Un esbozo sobre el pintor valenciano», p. 23-27.

13 «Salió a recibirle á la venta de Chiva en compañía de su amigo Juan Conchillos, y no se separó del lado de Palomino todo el tiempo que permaneció en Valencia, acompañándole á Murviedro, á Villareal, y á otras romerías» (J. A. Céan Bermúdez, *Diccionario histórico*, vol. V, p. 220).

dels Sants Joans.¹⁴ El veredicté desfavorable emès per Palomino¹⁵ fou determinant perquè se li acabessin encarregant les pintures murals del presbiteri de dita església l'any 1698. Un any més tard va executar també la decoració de les voltes de la nau amb la més que possible col·laboració de Dionís Vidal. Aquesta església fou la primera comanda rebuda per Palomino a València, a continuació realitzà també la pintura de la volta de la Mare de Déu dels Desamparats¹⁶ i ajudà Dionís Vidal en la concepció dels frescos de l'església de Sant Nicolau de Bari i Sant Pere Màrtir. L'agraïment de Dionís Vidal cap al que fou el seu mestre i tutor degué ser immens, malgrat que la relació en algun moment s'enfosquís. De totes maneres, aquest mestratge es visualitza en el retrat que es féu Dionís Vidal al costat de Palomino a l'església valenciana de Sant Nicolau de Bari (fig. 3), inspirat en el doble retrat, en aquest cas de Lucas Jordán i Palomino, que ha estat identificat recentment a l'escala de San Lorenzo d'El Escorial.¹⁷ De fet, el pintor d'origen napolità fou propici a la introducció reivindicativa de la seva efigie en una raconada de les gran extensions que cobria amb el seu pinzell impetuós, trobant-se d'altres mostres, per exemple, al *Casón del Buen Retiro* o a la Sagristia de la catedral de Toledo. A l'església valenciana Palomino ofereix els dibuixos a Dionís Vidal, mentre que a Madrid Lucas Jordán sembla escoltar el docte cordovès, format en teologia i prevere des d'abans de la seva instal·lació a Madrid (1678), potser aconsellant-lo en qüestions d'iconografia sagrada. El corpus d'obres de Dionís Vidal és bastant reduït, a conseqüència de les pèrdues patrimonials i de la seva mort a mitjana edat, però els seus encàrrecs es distribueixen entre València, Aragó i Tortosa, un circuit gens inusual en els artistes d'aquestes contrades durant l'època moderna.

En la intenció, les paraules i les figures

Mossèn Eduard Solé l'any 1925 transcrivé el projecte que Dionís Vidal presentà per a la decoració pictòrica de la nova capella de la Santa Cinta a la Seu tortosina.¹⁸ Com denota clarament el títol del document, «Ideas para pintar ...»,¹⁹ l'artista seguia la concepció del treball que li havia tramès el seu mestre Palomino, que defensà al llarg de tota la

14 També coneguda pel nom de Sant Joan del Mercat. Les pintures de l'església es van malmetre durant el 36 però es disposa de reproduccions fotogràfiques anteriors prou bones, per exemple les publicades a l'article de Moya Casals, *Estudio crítico*. Des de l'any 2005 s'està treballant en la recuperació i restauració dels fragments conservats de l'obra de Palomino a la volta. El seu arenament i transferència a un altre suport a la dècada dels 60 compliquen enormement el procés de consolidació actual, tema que ha estat presentat com a tesis doctoral per M. Pilar Soriano Sancho.

15 Segons referències bibliogràfiques es conserva una còpia manuscrita del mateix a l'arxiu de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (M.V. Sanz Sanz, «Crítica de Palomino»). Es pot consultar en la transcripció que en féu el propi autor a la *Práctica de la pintura*.

16 R. García Mahiques, «La cúpula de la basílica», núm. 317 i 318, p. 67-83 i 161-176.

17 A. Balao, «Los frescos de Luca Giordano», p. 69-96.

18 E. Solé, «Les pintures de la Cúpula», p. 137-140.

19 «Ideas para pintar en la primera bóveda de la entrada de la capilla de Ntra. Señora de su sagrada Cinta de Tortosa, segons la mente y la habilidad del Sr. Dionisio Vidal, pintor».



Figura 3.
Dionís Vidal,
*Autoretrat amb
Antonio Palomino*.
1700. València,
església parroquial
de San Nicolau de
Bari i Sant Pere
Màrtir.

seva vida —a nivell pràctic i també teòric— que els pintors estaven habilitats per a concebre i executar les obres que se'ls encomanaven. Aquesta defensa acèrrima del prototipus de pintor intel·lectual és la raó que vertebra tot el seu tractat —tant la *Teoria*²⁰ com la *Práctica de la pintura*²¹ i que s'explicita de manera clara a partir del capítol tercer del llibre novè, intitulat «El Perfecto». En els capítols següents, comprnent més d'un centenar de pàgines i gairebé un terç del segon volum del seu tractat,²² Palomino exposa com va concebre el programa iconogràfic d'onze de les seves obres, explicitant les fonts literàries emprades.²³ Les obres compilades abasten més de trenta anys de la seva trajectòria pictòrica i totes elles són descrites sota un epígraf que comença amb la paraula *Idea*, com el document presentat per Dionís Vidal l'any 1718 als canonges de la catedral de la Tortosa.

Com oportunament han apuntat diversos autors, quan Dionís Vidal escrigué el projecte per a la decoració de la volta de Reial Capella de

20 A. Palomino de Castro y Velasco, *El Museo Pictórico, y escala óptica, tomo I, Theorica de la pintura*, 1715.

21 Palomino de Castro y Velasco, *El Museo Pictórico, y Escala Óptica, tomo II, Práctica de la Pintura*, 1724.

22 Aquesta secció comprèn del capítols IV al XIV i abasta de la pàgina 235 a la 344 de l'edició consultada.

23 Es tracta de l'ornat d'una plaça madrilenya en motiu de l'entrada de Marianna de Neoburg (1690); de la decoració del Pati de l'Hospital Real de la Cort; de dues calesses de Carles II; de l'església valenciana de San Nicolau de Bari; del presbiteri de Sant Joan del Mercat a València; de les voltes de l'església suara apuntada; de la capella de Nostra Senyora dels Desemparats; del frontis del cor de San Esteban a Salamanca; de la cúpula de la capella del sagrari de la cartoixa de Granada; dels jeroglífics realitzats pel túmul de Maria Luisa Gabriela de Saboya; de la cúpula del sagrari de la cartoixa d'El Paular (1723).

Tortosa, el segon volum de l'obra de Palomino no havia estat encara publicat.²⁴ Es pot pensar, doncs, que el deixeble havia tingut a l'abast el manuscrit del mestre o bé que coneixia els originals que acostumava a lliurar el pintor cordovès als seus clients, com el conservat avui a l'arxiu del Reial Col·legi del Corpus Christi de València amb la descripció del programa iconogràfic per a la Mare de Déu dels Desemparats.²⁵ Es conserven també les cartes que Dionís Vidal envià des de València al canonge Vicent Gomis sol·licitant les bestretes acordades, apuntant quin era l'estat constructiu idoni de la capella de cara a la seva intervenció, o aclarint algunes qüestions iconogràfiques que sembla que havien estat prèviament discutides pel prevere Pallàs. Dit això, ens resulta interessant ressaltar, mercès a la transcripció feta de la correspondència,²⁶ l'existència d'esbossos (*borones*), probablement a llapis, que completaven la detallada relació escrita, tal i com també feia Antonio Palomino;²⁷ i la profunda discussió que despertava la representació d'imatges sagrades, una qüestió avui desconeguda pel públic general i trivialitzada a vegades pels estudiosos que no són especialistes en iconografia. Aquest debat sobre la manera òptima de representar una virtut moral o sobre la introducció dels profetes adequats, amb els seus atributs pertinents, per il·lustrar l'anunci de Maria en l'Antic Testament és clarament d'arrel contrareformista, tot i trobar-nos gairebé al final del primer terç del Set-cents. D'altra banda, el procés descrit confirma de nou la dependència de Dionís Vidal de la metodologia de Palomino, el qual, tot i ser paladí d'aquesta manera de fer culta, sol·licitava consells a persones doctes, com ho demostra la seva relació amb el canonge —pintor, gravador i tractadista, també— Juan Vicente Victoria durant la realització de les tres campanyes murals valencianes.²⁸ De fet, si es llegeix el preàmbul que Palomino escriu abans d'exposar les seves onze *Ideas* —en el capítol tercer del llibre novè—²⁹ més aviat esperona a la col·laboració entre *conesisseurs* i pintors, ja que els primers per la seva intel·ligència es podrien perdre en l'especulació i els pintors en canvi són experts en donar la forma justa als conceptes.³⁰

24 Ho fou el 1724. Prèviament havia publicat el primer volum, *Theorica de la pintura*, l'any 1715, que consta entre les pertinents de l'inventari postmortem del mestre. Vegi's: J. Vidal, «La Baixada», p. 40, 47.

25 El document és íntegrament transcrit a E. Aparicio Olmos, *Palomino, su arte*.

26 J. Vidal, *Les imatges*, p. 124-126, doc. 26, 27 i 28. Els esbossos també apareixen esmentats a l'inventari de béns del pintor. Vegi's: J. Vidal, «La Baixada», p. 49.

27 A l'arxiu del Museu d'Arts Sumptuàries González Martí, a València, es conserven diversos dibuixos de la mà de Palomino. La seva obra gràfica ha estat un dels aspectes més estudiat els darrers anys. Vegi's: A. Espinós Díaz, *Dibujos de Palomino*; B. Navarrete Prieto, «Dibujos de A. Palomino», p. 59-67.

28 J. V. Llorens Montoro, «Fr. Juan Tomas de Rocaberti», p. 51-60; J.V. Llorens Montoro, *Antonio Palomino i la pietat*. Nascut a Dènia el 1650 i mort a Roma el 1709, la complexitat del personatge queda reflectida en els estudis de Bonaventura Bassegoda, «Noves dades sobre el canonge», p. 37-62.

29 *Capitulo tercero: De las ideas, ó asuntos, que suelen discurrirse en las obras de conseqüencia, que se ofrecen en la Pintura*.

30 «No hay duda que los discursos de qualquier hombre docto y erudito seran mas sublimes que los de un pintor por docto que sea; pero este los adaptará á la naturaleza del arte, que ha menester contemplar una potencia material, y corpórea, á quien deben ser perceptibles, y

Dionís Vidal confirma aquest enteniment de la feina quan escriu a Vicent Gomis, en resposta a les observacions de Pallás, dient que ha consultat a «persona muy perita».³¹ Es desconeix la seva identitat; podria ser el mateix Palomino,³² tot i que aleshores era molt lluny de València i la relació entre ells estava enrarida.

El tractadista cordovès dividia els temes de la pintura en dos grans grups, els d'argument històric i els d'argument ideal o metafòric. En la decoració de la Reial Capella de Tortosa, hi predominen els segons. Encara que sembli contradictori el lliurament del cingle marità al clergue anònim s'encabeix entre els primers; un episodi, naturalment cabdal en aquest programa iconogràfic, que es representa fins a tres cops en el conjunt actual de la capella, si comptem l'altar de marbre i jaspi de factura molt posterior. Si es llegeix el document presentat per Dionís Vidal als canonges tortosins es confirma una vegada més el deute del pintor amb el seu mestre per mitjà ara de l'ús de les paraules. La decoració gira al voltant de *fundamentos* i *conceptos*, que es recolzen en la retòrica de las *figuras morales* o *ideales*. Idèntica terminologia, i sistema d'organització conceptual de les grans superfícies cobertes amb pintura mural, es troba en els capítols intitolats *Ideas* de la *Práctica de pintura*. Dionís Vidal, d'altra banda, sosté que la decoració de la Reial Capella de la Santa Cinta de Tortosa va dirigida tant al *perito* como al *ignorante*, un valor pedagògic en la representació de la imatge sagrada que sens dubte comparteix —i prové— del seu mestre.

L'autor del projecte, i de bona part de les pintures fins al seu encontre amb la mort, entén per *figuras morales* o *ideales* la representació de conceptes per mitjà del recurs de la personificació, el que en la disciplina de la Història de l'Art en diem al·legories. Un llenguatge simbòlic que, si bé existeix des de la cultura greco-romana, va tenir la seva punta creativa durant el Manierisme i va ser sistematitzada per Cesare Ripa qui, amb el seu llibre *Iconologia* (1593) i les seves successives ampliacions il·lustrades, va comportar una certa estandardització del llenguatge simbòlic amb allò que de bo i de dolent comporta tot procés d'ordenació. No hi ha dubte que aquest és un dels aspectes que més relaciona Dionís Vidal, i les pintures murals de la capella de la Santa Cinta, amb Antonio Palomino i amb els programes que executà i ideà a la ciutat de València.

Si prenem com a punt de partida les pintures descrites en el document de Dionís Vidal, *Ideas para pintar en la primera bóveda de la entrada*

proporcionados. Los otros serán tan sublimes, que solo podrá comprehenderlos la potencia espiritual, como lo es el entendimiento, además de otras impropiedades que pueden ocurrir en los tropos, símbolos, y figuras morales. Pero esto no excluye, que siempre que el hombre docto fuere inteligente de la Pintura, será aptísimo para semejantes ideas; que aunque esto sea dificultoso, no es imposible. O quantos he visto ilustrados con esta felicidad! Pero quantos imbuidos de su impericia (A. Palomino, *El Museo Pictórico... Práctica de la pintura*, p. 236-237).

31 J. Vidal, *Les imatges*, p. 125.

32 J. Vidal, «La Baixada», p. 40.

de la capilla, s'inclouen —només en aquesta secció— cinc al·legories (*Amor divino, Gratitude, Liberalidad, Zelo santo i Religión*), totes elles presents en cicles valencians d'Antonio Palomino.³³ D'igual manera, les dones veterotestamentàries que decoren els segments de la cúpula figuren a l'església dels Sants Joans, obra del mateix mestre.³⁴ Com va demostrar Jacobo Vidal, transcrivint els fragments pertanyents a ambdues fonts,³⁵ la dependència del tractadista cordovès envers Ripa, i la seva cultura simbòlica, és evident. De fet, i pensem que és important subratllar-ho, en cap moment Palomino se n'amaga, ja que entre les lectures que recomana als pintors per esdevenir erudits es troba, dins la temàtica dita *ideal o metafòrica*, l'obra de Cesare Ripa,³⁶ al costat de la de Piero Valeriano,³⁷ Andrea Alciato³⁸ o les espanyoles de Saavedra Fajardo³⁹ i Francisco Núñez de Cepeda.⁴⁰ El deute del pintor i tractadista andalús envers la *Iconologia* de Ripa va ser objecte d'anàlisi en el treball de fi de màster de M. Jesús Rey Recio,⁴¹ que va arribar a identificar l'edició que emprava Palomino per la correspondència amb la paginació citada als marges de *La pràctica de la pintura*, la de Pàdua de 1611. Casualitat o no, aquesta mateixa edició és la que usà Francisco Pacheco quan escrivia el *Arte de la pintura*, en funció de l'estudi crític de Bonaventura Bassegoda,⁴² que apuntà també el mètode per esbrinar aquesta qüestió, en cap cas banal o supèrflua perquè de l'edició emprada en depèn que aquella al·legoria aparegui il·lustrada o tan sols descrita.⁴³

Una de les aportacions de Palomino al llenguatge simbòlic de Ripa és el que el propi autor anomena: *desnudo honestado*. Sovint les figures

33 A l'església de Sant Nicolau de Bari —executades pel mateix Dionís Vidal— i al presbiteri de l'església de Sant Joan del mercat, on es trobava l'amor diví.

34 Les pintures del presbiteri avui han desaparegut per complet, però el programa és detallat a la *Pràctica de la pintura* (p. 299-301). Així, doncs, l'amor diví anava acompanyat de vuit heroïnes de l'Antic Testament, que prefiguraven la Verge Maria. Només hi ha una variació en la obra tortosina de Vidal respecte la valenciana de Palomino: la substitució de Ruth per Rebeca. No hi ha possibilitat d'error per la claretat del tema representat i la llegenda que l'acompanya: *BENEDICTA TU/ IN MVLIERIBVS*. Es tracta de l'escena de Rebeca i el pou interpretada com l'Anunciació de Maria i l'Encarnació del verb diví. Seria interessant, en una altra fase d'investigació, localitzar el models figuratius d'aquests episodis de l'Antic Testament, plens de detalls narratius i paisatgístics, que malauradament només es poden apreciar per mitjà de bones reproduccions fotogràfiques.

35 J. Vidal, «La Baixada», p. 39-46.

36 Diu així: «Y tambien podrá expresar algunas virtudes de estos mismos hábitos, representadas en figuras simbólicas, ó morales, de que hallará fértil cosecha en la Iconologia de César Ripa...» (A. Palomino, *La pràctica de la pintura*, p. 240).

37 Piero Valeriano, *Hieroglyptica*, 1595 (Basilea, 1556).

38 Andrea Alciato, *Emblemàtica*, Madrid, Akal, 1985 (1531).

39 Diego Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político Christiano representada en cien empresas*, Munich, 1640.

40 Francisco Núñez de Cepeda, *Empresas sacras*, Lió, 1682.

41 M. J. Rey Recio, *Antonio Palomino*.

42 F. Pacheco, *El arte de la pintura*, p. 140, nota núm. 29.

43 A l'edició de 1611 s'incloueren 60 imatges xilogràfiques noves respecte la primera il·lustrada, feta a Roma l'any 1603. L'estil de les estampes recorda la tasca de Giuseppe Cesare, el Cavaliere d'Arpino, de la citada edició romana.

al·legòriques o *ideales* comportaven, inspirades com estaven moltes d'elles en el panteó greco-romà, la representació de la nuesa, tant femenina com masculina. Aquest aspecte incomodava els garants de la imatge sagrada i promotors del concepte cristià de decòrum; és a dir, de l'adequació de la representació al seu entorn. La nuesa és un tema recurrent en la literatura artística d'ençà de la Reforma catòlica —només cal pensar en el pintor conegut com *il Braghettono*—,⁴⁴ idea que penetrà naturalment en les fonts escrites en llengua castellana, des de Pacheco⁴⁵ i Carducho⁴⁶ a Interián de Ayala.⁴⁷ En algunes de les al·legories descrites per Palomino en els capítols intitolats *Ideas...*, l'autor proposa dissimular la nuesa que exigeix el concepte —com per exemple la veritat— amb l'enginy de l'artista a l'hora de col·locar la figura o de concebre uns mantells d'allò més pertinents.⁴⁸ Aquest concepte de *honestar el desnudo* es recull en el document lliurat per Dionís Vidal als canonges tortosins l'any 1718 en relació a l'al·legoria de *l'Amor divino*. Quan comença la descripció d'aquesta *figura ideal* justifica conceptualment el per què de la seva nuesa: «... se pintará (...) un mancebo hermoso, demostrando en su desnudez el desasimiento que hemos de tener a las cosas terrenas, y affectos mundanos, para caminar con ligereza á celebrar las sagradas nubcias del divino Esposo»; però afegeix al final: «... se honeste con un volante morado, por ser color y librea propiamente simbolico del amor».⁴⁹ I és així com es representa l'al·legoria a la seu tortosina, per darrera del braç esquerre de la Verge amb que sosté la Santa Cinta (fig. 4). Les paraules transcrites de Dionís Vidal són idèntiques a les de Palomino en la descripció de la pintura del presbiteri de l'església dels Sants Joans, de València.⁵⁰

Noves figuras ideales

Són molts els autors que consideren el programa iconogràfic de la Real Capella de la Santa Cinta de Tortosa un xic reiteratiu, per la seva insistència en el miracle local, a causa segurament de la llarga durada de l'obra constructiva amb aturades i represes consecutives. Arribat aquest punt, considerem necessari fer un breu repàs del que es representa a les pintures murals, des del presbiteri fins a l'accés a la capella, per tal de prosseguir a continuació amb l'estudi.

44 Ens referim a Daniele da Volterra, que es guanyà aquest malnom després de cobrir les parts indecoroses del fresc de Miguel Àngel a la Sixtina amb el Judici Final.

45 F. Pacheco, *El arte de la pintura*, p. 291-340.

46 V. Carducho, *Los diálogos de la pintura*, p. 351. Vegi's: Jeremy Roe: «Truthful representation», p. 33- 56.

47 J. Interián de Ayala, *El pintor cristiano*, p. 23-25, 30.

48 En relació a la volta de Sant Nicolau de Bari: «A la mano siniestra se pondrá la Verdad, representada en una hermosa doncella desnuda, honestada con algun velo» (A. Palomino, *La Práctica*, p. 273).

49 Els fragments els hem extret de la transcripció de J. Vidal, *Les imatges*, p. 80-81.

50 A. Palomino, *La práctica*, p. 290 -291.

Figura 4.
Tortosa, catedral,
Reial Capella de la
Santa Cinta, Baixada
de la Santa Cinta i
figures al·legòriques.



Figura 5.
Tortosa, catedral,
Reial Capella de
la Santa Cinta,
Baixada de la Santa
Cinta amb Sant Pere
i Sant Pau.



A la capçalera (fig. 5), damunt l'altar vuitcentista de marbre i jaspi que emmarca el receptacle on es custodia la preuada relíquia, es representa el lliurament del sagrat cingol per la Mare de Déu acompanyada de tota una cohort angèlica amb les figures dels sants Pere i Pau al capdavant. El creuer de la capella està presidit per una cúpula ricament decorada amb pintures i aplicacions d'estucs blancs i daurats (fig. 6). En temps del barroc, profetes, evangelistes o pares de l'església eren les figures que s'encabien habitualment a les petxines. En aquesta ocasió, els escollits foren quatre profetes que prefiguraven l'existència i la condició de la Verge Maria: Moisès, Ezequies, Jeremies i Isaïes. La identificació no comporta cap dificultat atès l'existència d'una tarja amb el seu nom en lletres capitals i daurades a la part superior de les escorçades i monumentals figures. Sembla, segons la documentació, que existí un cert debat entre el pintor Vidal i el prevere Pallàs sobre l'adequació dels personatges escollits, raó per la qual l'artista hagué d'adreçar-se a un docte consultor anònim.⁵¹ Les figures, emmarcades per arquitectures i retallades sobre el cel obert, són

⁵¹ J. Vidal, *Les imatges*, p. 125.



Figura 6.
Tortosa, catedral,
Reial Capella de la
Santa Cinta, cúpula
amb la representació
de dones de l'Antic
Testament.



Figura 7.
Tortosa, catedral,
Reial Capella de
la Santa Cinta,
Glòria celestial
amb presència de
l'estament civil
de la ciutat.

assegudes al damunt de núvols voluminosos que subjecten uns àngels grassonets. La inscripció llatina que explica la raó de la seva elecció s'adapta de manera forçada a la part baixa de la petxina. El canonge Josep M. Tomàs ha transcrit aquestes llegendes explicant-ne la significació dins el conjunt.⁵²

Per la seva banda, l'interior de la cúpula allotja les vuit dones de l'Antic Testament que preconitzaren Nostra Senyora: Dèbora, Judit, Rebeca, Jabel, Maria (la germana de Moisès), Raquel, Abigail i Ester. El seu nom s'encabeix en aquesta ocasió damunt els estucs blancs que decoren el tambor de la cúpula i una inscripció, novament daurada, s'emplaça a la part superior de cada compartiment, a l'interior d'una cartel·la amb el fons de color altern, amb el versicle bíblic pertinent.⁵³ Les pintures són de qualitat, i estan plenes de detalls significatius que requereixen d'un comentari més detallat que el que permeten aquestes pàgines. A tall d'exemple, podríem esmentar el protagonisme que té la figura de Dèbora, emplaçada a l'eix d'entrada a la capella. Un detall que confirmaria a parer nostre el seu paral·lelisme com a mare d'Israel amb Nostra Senyora de la Cinta i Tortosa; protectora doncs de la ciutat, vesteix com la deessa de la guerra Minerva i garanteix la prosperitat del territori sota la seva custòdia, com assenyalava la frondositat de la palmera que emmarca l'escena.

Al tram següent (fig. 4), la Verge Maria, coronada i resplendent, torna a lliurar el seu sagrat cíngol amb l'ajut de la *figura ideal* de l'amor diví, a la ciutat de Tortosa, representada a l'interior del compartiment esquerre; i en concret el dona a la seva catedral, que s'il·lustra a l'altra banda. En aquest segment de la volta, les inscripcions tenen un protagonisme evident. Per començar, expliquen l'acció. Maria diu, tot assenyalant la llegenda amb l'índex de la seva mà dreta: «Y EN PRENDA/ DEL AMOR QVE/ OS TENGO, OS DOI/ ESTA CINTA DE QVE/ VOI CEÑIDA HECHA/ POR MIS PROPIAS MANOS». A les cantonades, els textos bíblics amb la indicació dels seus versicles, aporten significat a les al·legories representades: la gratitud⁵⁴ i la liberalitat,⁵⁵ a banda i banda de la vista de Tortosa, i el zel sagrat⁵⁶ i la religió,⁵⁷ als costats de la visió interior de la catedral. A l'últim tram, una espectacular glòria celestial presidida per la Santíssima Trinitat arriba per donar cabuda a la Verge Maria, que sembla retornar a l'espai que li pertoca després del seu descens momentani al temple tortosí. Des d'unes balconades laterals fingides, com si es tractés de la capella Cornaro a Roma,⁵⁸ l'estament seglar (fig. 7), a una banda, i els membres del clergat

52 J. M. Tomàs, «Voltes de la Reial Capella», p. 186.

53 La transcripció d'aquestes llegendes pot consultar-se a l'article de J. M. Tomàs, «Voltes de la Reial Capella», p. 186.

54 GRATU=LATIO VES=TRA IN XPO./ JESU IN ME.

55 REPLEBI=/TUR RETRI=/BUTIONE/ DOMUS ILLUS.

56 ACCIPIET/ ARMATU=/RAM ZELUS/ ILLIUS.

57 ERUNT/ QVE SACER=/DOTES MIHI,/ RELIGIONE/ PERPETUA.

58 Ens referim a la capella que allotja el magnífic grup escultòric de Bernini, a l'església de Santa Maria della Vittoria.



Figura 8.
Tortosa, catedral,
Reial Capella de
la Santa Cinta,
Glòria celestial
amb presència de
l'estament religiós
de la ciutat i el
representant del
regne.



Figura 9.
Tortosa, catedral,
Reial Capella de
la Santa Cinta,
al·legories de la
lluneta del creuer.

acompanyats de la representació reial, a l'altra (fig. 8),⁵⁹ esdevenen espectadors privilegiats del moment.

D'ençà de la restauració de les pintures (1995-1997), sembla confirmar-se la participació de tres autors en l'execució dels frescos suara descrits. Sense precisar-ne els detalls, és així com s'esmenta aquesta qüestió en la publicació *Lux Dertosae*. Aquí Josep Lluís i Ginovart diu textualment: «Vidal primer, al presbiteri i cúpula; Medina al segon tram de nau, després i finalment Nespletera al primer».⁶⁰ Les diferències d'estil són realment significatives, així com els préstecs visuals dels seus diferents autors. La referència a Palomino és constant en les pintures murals de la volta de l'altar i del creuer de la capella, com ha quedat explicitat en l'epígraf anterior, mentre que les del primer tram, com va demostrar David Albesa,⁶¹ son deutores de Ciro Ferri a través dels gravats de traducció de Nicolas Dorigny. D'altra banda, hi ha un conjunt de quatre al·legories que fins ara no ha despertat excessiva atenció entre la crítica⁶² i que sembla respondre a una altra mà, de factura més matussera i coloració més fosca. En tot cas, un element a tenir en compte és que aquestes quatre *figuras ideales* no apareixen en el projecte lliurat per Dionís Vidal al Capítol de la Seu l'any 1718 (fig. 9 i 10).

Aquestes figures estan assegurades sobre una falsa cornisa on repengen els seus peus i per on cauen les puntes dels seus mantells. A sota, unes llegendes de tres rengles, també en lletres majúscules i daurades, han de permetre reconèixer el seu significat. Es tracta de figures de clara inspiració ripiana en tant que vesteixen a l'antiga i combinen els vestits, les actituds i els atributs en la definició de la seva naturalesa. Gràcies, doncs, a la consulta d'aquesta font literària ens ha estat possible a hores d'ara identificar amb seguretat dues d'elles, una de cada costat, les més pròximes als profetes Isaïes i Ezequiel, respectivament.

La primera és una donzella jove amb un vestit de color verd, coberta la part baixa del mateix per un mantell marronós, que duu un ample cinturó daurat i unes sandàlies altes d'inspiració clàssica. Amb la mà dreta aguanta un fust de columna gruixut mentre dirigeix la mirada baixa cap a la mà esquerra, amb la que sosté una espasa desembeinada col·locada damunt d'un objecte de secció circular (fig. 10). La inscripció que l'acompanya remet al llibre de Judit, i diu: «DA MIHI IN ANIMO CONS= / TANTIAM, VT CONTEMNAM ILLVM». Si consultem la *Iconologia* de Cesare Ripa, en la seva edició traduïda al castellà i publicada per Akal, que es correspon amb la impresa a Siena l'any 1613,⁶³ la constància es

59 M. Jover, *La Santa Cinta*, p. 127-129.

60 J. Lluís i Ginovart, «L'arquitectura de la Reial Capella», p. 136.

61 D. Albesa, «Ciro Ferri i la cúpula de Sant'Agnes», p. 381

62 Tampoc són citades en la darrera publicació dedicada a l'*Art a la catedral de Tortosa*, de Josep Alanyà i Joan-Hilari Muñoz, del 2015.

63 *Iconologia di Cesare Ripa perugino...* In Siena, appresso gli heredi di Matteo Florimi, 1613. Un exemplar es pot consultar al Fons antic de la Biblioteca de la Universitat de Barcelona (07 B-73/2/15).



Figura 10.
Tortosa, catedral,
Reial Capella de
la Santa Cinta,
al·legories de la
lluneta del creuer.



Figura 11.
Al·legoria de
la constància.
Xilografia anònima.
Extreta de:
*Iconologia di Cesare
Ripa perugino...*,
Siena, 1613.

Figura 12.
Al·legoria de
la constància.
Xilografia anònima.
Extreta de: *De la
novissima iconologia
di Cesare Ripa...*,
Padua, 1625.

descriu, com: «Mujer que con el brazo derecho se mantiene abrazada a una columna, y con la mano izquierda sostiene una espada desnuda sobre un gran recipiente que contiene un fuego encendido, dando muestras con ello de querer quemarse la mano, junto con el brazo, de forma voluntaria».⁶⁴ La correspondència amb la pintura de Tortosa és força clara. Tot i així, la il·lustració que s'inclou en aquesta edició respon a la primera descripció que es dona de la constància, «Mujer... con la diestra alzada, llevando con la siniestra una lanza» (fig. 11),⁶⁵ allunyada per tant de la versió que trobem a la capella de la Santa Cinta, molt més pròxima a la primera definició transcrita (per ordre, la tercera en el llibre). Això, ens va fer consultar altres edicions de l'obra de Ripa, i en l'editada a Pàdua l'any 1625,⁶⁶ la constància aguanta la columna amb la dreta i col·loca l'esquerra amb l'espasa damunt d'un braser encès (fig. 12).

La figura propera a Ezequiel va coronada i vesteix robes molt brodades (fig. 9). Sembla dirigir la seva mà esquerra cap al pit mentre amb la

64 C. Ripa, *Iconologia*, p. 228.

65 *Ibidem*, p. 227.

66 *De la novissima iconologia di Cesare Ripa...* In Padova, per Pietro Paolo Tozzi, 1625, p. 141 (Universitat de Barcelona, Biblioteca, Fons antic 07 XVII-7596).

dreta mostra a l'espectador un rotlle de paper escrit. La inscripció torna a ser definitiva per a la identificació, diu així: «DATE MAGNIFICENTIAM/ DEO NOSTRO, DEI PERFECTA/ SUNT OPERA». En l'edició traduïda al castellà de Ripa el terme magnificència no surt il·lustrat, però si es llegeix la seva doble entrada conté diversos aspectes que coincideixen amb la imatge descrita: «Mujer vestida y coronada de oro (...) Ha de poner la siniestra por encima de un ovalo, en cuya parte central se ha de pintar la planta de un bello edificio muy rico y suntuoso».⁶⁷ Tampoc en l'edició italiana, impresa a Siena l'any 1625, el concepte va acompanyat de cap xilografia.⁶⁸ Es tracta d'una qualitat associada a l'actuació de senyors i prínceps, que s'expressa amb la construcció de temples o palaus, com diu la pròpia descripció ripiana del terme. D'aquí, que pugui estranyar la seva inclusió en un programa decoratiu de caràcter religiós i de clara exaltació mariana, malgrat que també és cert que la inscripció que acompanya la figura correspon al *Deuteronomi* i remet a la perfecció de les obres de Déu. Una altra idea, que cal madurar en propers estudis, és que no es vulgui al·ludir a la pròpia construcció de la Capella de la Santa Cinta, com un acte de magnificència dels seus promotors, a partir de la planimetria que està dibuixa en el rotlle que subjecta la dona anònima.

Al costat d'aquesta, a l'altra banda de la porta d'accés a la tribuna i a prop en aquesta ocasió del profeta Moisès, trobem una nova *figura ideal* amb atributs molt particulars (fig. 9). Es tracta novament d'una dona asseguda, coronada ara per espigues daurades. A la mà esquerra subjecta un instrument esfèric mentre a la dreta porta un objecte metàl·lic de secció cilíndrica, difícil de precisar. La inscripció en aquesta ocasió remet al llibre de Ruth: «QUAREAM TIBI REQUIEM/ ET PROVIDEBO, UT BENE/ SIT TIBI». La caracterització de la figura amb espigues de blat al·ludeix possiblement a la mateixa figura de Ruth, que treballà com a segadora als camps de Booz —el seu futur marit— després d'exiliar-se. També és un clar referent eucarístic. La inscripció podria traduir-se com: «Yo busco hogar para tí, para que te vaya bien». Aquesta heroïna veterotestamentària és l'única substituïda per Dionís Vidal respecte el model que li oferia la decoració feta per Palomino al presbiteri de l'església dels Sants Joans, a València.⁶⁹ Si es llegeix el projecte iconogràfic escrit pel pintor i tractadista a la *Práctica de la pintura, Descripción de la idea de la pintura de la Iglesia parroquial de San Juan del Mercado...*, Ruth, símbol de Maria, representa també la *gentilidad*.⁷⁰

Pròxima a Jeremies s'emplaça l'última al·legoria femenina, la més àeria de les quatre, amb mirada elevada i robes vaporoses (fig. 10). L'envolta un mantell blau clar i tornassolat, damunt d'un vestit morat. A la mà

67 C. Ripa, *Iconología*, p. 36.

68 *De la novíssima iconología di Cesare Ripa*, 1625, p. 406.

69 S'inclou a Tortosa la figura de Rebeca en lloc de la de Ruth.

70 «Y en haberla recibido Booz por su mujer, representa á la gentilidad, que después fue hecha esposa de Christo...» (A. Palomino, *La práctica de la pintura*, p. 299).

esquerra duu un ciri encès, mentre a la dreta és possible que acariciï quelcom allunyat de la nostra visió.⁷¹ La inscripció correspon al Salm 115: «QUID RETRIBUAM DOMINO / PRO OMNIBUS QUAE RETRIBU= / IT MIHI».⁷² De la lectura íntegra del text bíblic es poden extreure alguns conceptes, com ara glòria, misericòrdia o benaurança; però cap d'ells sembla correspondre a la imatge representada, en funció del text de Ripa. Si ens fixem novament en els conjunts murals de València com a referents, a l'església de Sant Nicolau de Bari, decoració projectada per Palomino i executada per Vidal, la constància va aparellada de la Fe; al·legoria que comparteix espai amb la imatge que ara analitzem. Certament, el Salm 115 és una lloança a la fe vertadera en demèrit de la idolatria. La llum, present a la flama encesa, simbolitzaria la veritat. Tot i així, ens resulta difícil deslliurar-nos de la imatge habitual de la fe amb el calze i la creu, amb les ulls embenats o sense. Una hipòtesi seria que representés la doctrina,⁷³ la vertadera doctrina, que Ripa descriu com una dona amb un ciri encès a la mà esquerra a mitja alçada per il·luminar els infants.⁷⁴

L'anàlisi realitzada ens ha permès llegir amb exactitud dues al·legories, la constància i la magnificència, i presentar dues hipòtesis d'identificació, la doctrina i la gentilesa, que caldrà reconsiderar en propers estudis. La transcripció feta de les llegendes que acompanyen aquestes quatre figures segur que serà de gran ajut en la continuació del procés investigador. De moment, la magnificència quedaria aparellada amb la gentilesa i la doctrina amb la constància. D'altra banda, no hi ha dubte que el pintor, potser Josep Medina o un altre membre del taller de Vidal, coneixia la manera de fer de Palomino i participava de la cultura simbòlica de l'època amb un coneixement aprofundit de les fonts i de la natura del llenguatge al·legòric, amb les seves infinites combinatòries, que dificulta avui la identificació automàtica de les figures. No està de més recordar, per exemple, que Dionís Vidal disposava d'un exemplar en italià de la *Iconologia* de la Cesare Ripa, l'edició del qual no estem lluny de poder precisar.

Data de recepció de l'article: setembre de 2015.

Data d'acceptació i versió final: octubre de 2015.

71 Volem agrair l'amabilitat de Sergi Bueno en proporcionar-nos les imatges fotogràfiques que aquí reproduïm de la Reial Capella, sense les quals hagués estat del tot impossible fer aquest exercici d'interpretació, en cap cas definitiu.

72 «Nuestro Dios está en los cielos; todo lo que quiso ha hecho» (*Salmo 115*, v. 3).

73 C. Ripa, *Iconologia*, p. 291.

74 Caldria desxifrar en propers estudis què hi ha sota la mà dreta de la figura femenina. Sembla veure's un angelot sostenint una safata daurada amb l'objecte circular que acaricia la donzella al damunt.

Bibliografia citada

- Alanyà i Roig, Josep, Muñoz i Sebastià, Joan-Hilari, *Art a la catedral de Tortosa*, Tortosa, 2015.
- Albesa, David, «Ciro Ferri i la cúpula de Sant'Agnesa in Agone a la pintura catalana i valenciana del segle XVIII», *Pedralbes*, 18, 1 (1998), p. 381-400.
- Aparicio Olmos, Emilio, *Palomino, su arte y su tiempo*, Valencia, Insitución Alfonso el Magnánimo, 1966.
- Balao, Ángel, «Los frescos de Luca Giordano en el monasterio de San Lorenzo del Escorial», A. Úbeda de los Cobos (ed.), *Los frescos de Giordano en España*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2010, p. 69-96.
- Bassegoda i Hugas, Bonaventura, «Noves dades sobre el canonge Vicente Vitoria (Dènia, 1650 – Roma, 1709), tractadista, pintor, gravador y col·leccionista», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 2 (1994), p. 37-62.
- Carducho, Vicente, *Los diálogos de la pintura*, Madrid, Francisco Martínez, 1633 (ed. a cura de F. Calvo Serraller, Madrid, 1979).
- Catalá Gorgues, Miguel Ángel, «Un esbozo sobre el pintor valenciano Dionís Vidal», *Archivo de arte valenciano*, LXIV (1983), p. 23-27.
- Céan Bermúdez, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, V, Madrid, Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, 1965 (Madrid, 1800).
- Espinós Díaz, Adela, *Dibujos de Palomino (1655-1726)*, Valencia, Museo de Bellas Artes, 2012.
- García Mahiques, Rafael, «La cúpula de la basílica de la Virgen de los desamparados de Valencia (1): el ámbito de la gloria», *Archivo español de arte*, 317 (2007), p. 67-83.
- , «La cúpula de la basílica de la Virgen de los desamparados de Valencia (II): el ámbito alegórico», *Archivo español de arte*, 318 (2007), p. 161-176.
- Gil Saura, Yolanda, «Algunas notas sobre la capilla de la Cinta de la catedral de Tortosa», *Recerca*, 12 (2008), p. 97-128.
- Interián de Ayala, Juan, *El pintor christiano, y erudito, ó Tratado de los errores que suelen comenterse frecuentemente en pintar, y esculpir las Imágenes sagradas*, Madrid, 1782 (ed. Ilatina, Madrid, 1730).
- Jover Flix, Mariano, *La Santa Cinta de Tortosa. VII Centenario, 1178–1978*. Tortosa, Edició de l'autor, 1978.
- Llorens Montoro, Juan Vicente, «Fr. Juan Tomas de Rocaberti y Vicente Victoria mentores de los programas pintados por Antonio Palomino en Valencia», *Archivo de arte valenciano*, 1989, p. 51-60.
- , *Antonio Palomino i la pietat valenciana del segle XVII. Estudi iconogràfic-contextual*, Valencia, 1990.
- Lluis i Ginovart, Josep, «L'arquitectura de la Reial Capella de la Santa Cinta. Un espai nou dintre de la Catedral de Santa Maria», *Lux Dertosa. La devoció a la Santa Cinta 1178-1617-2004*, Tortosa, Bisbat de Tortosa, 2004, p. 117-144.
- Morán Turina, José Miguel, «En defensa de la pintura: Irala y Palomino», *Goya. Revista de arte*, 190 (1986), p. 202-207.
- , «El rigor del tratadista: Palomino y el Museo Pictórico», *Anales de Historia del Arte*, 6 (1996), p. 267-314.
- Moya Casals, Enrique, *Estudio crítico acerca del pintor Antonio Palomino*, Valencia, Tip. Moderna, 1941.

- Navarrete Prieto, Benito, «Dibujos de A. Palomino en el British Museum de Londres y la Biblioteca Nacional de España», *Archivo español de arte*, 333 (2011), p. 59-67.
- O'Callaghan, R., *Anales de Tortosa e Historia de la Santa Cinta*, Tortosa, G. Llasat, 1886.
- , *Episcopologio de la Santa Iglesia de Tortosa*, Tortosa, G. Llasat, 1896.
- Pacheco, Francisco, *El arte de la pintura*, su antigüedad y su grandeza, Sevilla, Simón Fajardo, 1649 (ed. a càrrec de Bonaventura Bassegoda), Madrid, Càtedra, 1990.
- Palomino de Castro y Velasco, Antonio, *El Museo pictórico, o Escala Optica, tomo I, Theorica de la pintura*, Madrid, 1715 (Buenos Aires, Editorial Poseidon, 1944).
- , *El Museo pictórico, o Escala óptica, tomo II, Practica de la Pintura*, Madrid, 1724 (Buenos Aires, Editorial Poseidon, 1944).
- Rey Recio, María Jesús, *Antonio Palomino como experto en pintura. Màster Oficial d'Estudis Avançats d'Història de l'Art*, Universitat de Barcelona, 2012-2013. Sota la direcció de Sílvia Canalda i Llobet. Inèdit.
- Ripa, Cesare, *Iconologia*, Madrid, Akal, 1987, 2 v.
- Roe, Jeremy, «Truthful representation and the limits of artistic licence: a study of the discordance between Pacheco and Carducho's theory and practice of decorum», S. Canalda i C. Foncuberta, *Imatge, devoció i identitat a l'època moderna*, Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat de Barcelona i Universitat Autònoma de Barcelona Publicacions, 2013, p. 33- 55.
- El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano por D. Ignacio López de Ayala*, Barcelona, Imprenta de Benito Espona, 1845.
- Sanz Sanz, M.V. «Crítica de Palomino al proyecto de representación iconográfica del pintor Vicente Guilló para la Iglesia de San Juan del Mercado de Valencia», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, II (1989), p. 4.
- Solé, E. «Las pinturas de la Cúpula de la Real Capilla», *La Zuda*, 142 (1925), p. 137-140.
- Tomàs, Josep M., «Voltes de la Reial Capella de la Cinta. Contemplació catequística», *Lux Dertosa. La devoció a la Santa Cinta 1178-1617- 2004*, Tortosa, Bisbat de Tortosa, 2004.
- Trenta una advocacions marianes amb els seus corresponents goigs*. Barcelona, s.d.
- Úbeda de los Cobos, Antonio, *Pensamiento artístico español del siglo XVIII*, Madrid, Museo del Prado, 2001.
- Vidal Franquet, Jacobo, *Les imatges de la Mare de Déu de la Cinta (De Forana a localista. Una aproximació a la iconografia de la Santa Cinta de Tortosa)*, Tortosa, Arxiu Històric Comarcal de les Terres de l'Ebre, 2004.
- , «La 'Baixada de la Cinta', 500 anys». Algunes qüestions d'iconografia, *Recerca*, 12 (2008), p. 11-54.