

LA CÚPULA DE LA BASÍLICA DE LA VIRGEN DE LOS DESAMPARADOS DE VALENCIA (Y II): EL ÁMBITO ALEGÓRICO

POR

RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES
Universidad de Valencia

Estudio iconográfico de los frescos de la cúpula de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia, obra de Antonio Palomino realizada entre 1701 y 1704. Aproximación a un análisis del ámbito histórico-alegórico del conjunto. El aspecto histórico es figurado con unos milagros de la Virgen representados en unas cartelas que simulan relieves monocromos. Lo alegórico se significa con unas personificaciones sobre algunas de las invocaciones de la Letanía Lauretana: *Salus*, *Refugium*, *Solatium* y *Auxilium*; otras dos referidas a la Virgen de los Desamparados: *Diligentia* y *Pietas*; y como corolario el emblema del cuervo que alimenta a sus pollos con la propia sangre, bajo el lema *Desertorum Protectio*. Este artículo guarda continuidad con otro anterior titulado: “La Cúpula de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia (I): El ámbito de la Gloria”, completándose así el estudio (AEA, núm 317).

Palabras clave: Iconografía. Iconología. Alegoría. Emblemática. Antonio Palomino. Basílica Virgen Desamparados. Letanía lauretana. Salud de los enfermos. Refugio de los pecadores. Consuelo de los afligidos. Auxilio de los Cristianos. Diligencia. Piedad.

Iconographical study of the frescoes of the cupola of the *Basílica de la Virgen de los Desamparados* (Valencia), painted by Antonio Palomino between 1701 and 1704. The author analyses the historical and allegorical aspects of the ensemble. The historical aspect is represented by miracles of the Virgin depicted on cartouches simulating monochrome bas-reliefs. The allegorical aspect appears in personifications of certain invocations of the Litany of Loreto (*Salus*, *Refugium*, *Solatium* and *Auxilium*), two others refer to the Virgin of the Destitute (*Diligentia* and *Pietas*), and as a corollary, the emblem of the crow feeding its young with its own blood, under the motto *Desertorum Protectio*. This article continues and completes “La Cúpula de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia (I): El ámbito de la Gloria” (AEA, n° 317).

Key words: Iconography. Iconology. Allegory. Emblems. Antonio Palomino. Basílica Virgen Desamparados. Litany of Loreto. Health of the sick. Refuge for sinners. Comfort for the afflicted. Help for Christians. Diligence. Piety.

La distinción racional entre símbolo y realidad, entre visión subjetiva y hecho objetivo se borra de un modo deliberado en las grandes pinturas de las bóvedas del barroco. Es esto una cuestión esencial que nos permite comprender en su profundidad la estética de la cúpula de la Basílica de la Virgen de los Desamparados, pintada al fresco por Antonio Palomino entre 1701 y 1704 en donde es figurado el Cielo con todos los bienaventurados¹. En el fondo, ante una figuración del Cielo, no preocupó nunca a la Iglesia post-tridentina el hecho de que se pudiese confundir el símbolo espléndido con la realidad; la realidad celeste auténtica con su “falsificación” pictórica. Es más, la propia Iglesia promovió esta clase de realizaciones, que implican una suspensión voluntaria de la credulidad, y se apoyó en ellas para la propagación de la fe. Gombrich, que dedica a esta cuestión una reflexión muy lúcida, refiere entre otros ejemplos, la apoteosis de San Benito en el monasterio de Melk. Las pinturas de este monasterio austríaco poseen la particularidad de partir de la representación de una realidad objetiva: una visión que, según la leyenda, tuvieron dos monjes situados en dos lugares muy distantes en el mismo momento de la muerte del santo en Montecassino. A los dos se les representó en dos sectores diferentes de la bóveda observando cómo San Benito era recibido en el cielo entre coros de ángeles. Pero Gombrich pone especialmente la atención en el hecho de que en tal acontecimiento se den cita también las personificaciones alegóricas: la Religión ayuda a la ascensión del santo, mientras la Idolatría no logra impedirlo, y en tal avance San Benito es acompañado por la Castidad y la Penitencia, sus virtudes más destacadas. Es decir, que en el Cielo tenían cabida junto con Dios, los ángeles y los santos, aparte de los místicos visionarios, las personificaciones mismas de los conceptos abstractos, los cuales tomaban entidad propia como confundiendo el Cielo cristiano con la platónica esfera de los arquetipos².

Es evidente que en esta visión del Cielo de la Basílica participan también conceptos abstractos tales como algunas de las excelencias marianas más destacadas de la Letanía Lauretana: *Salud de los Enfermos, Refugio de los pecadores, Consoladora de los afligidos y Auxilio de los Cristianos*, más dos virtudes en relación con la advocación de los Desamparados: la *Diligencia* y la *Piedad*, y que éstos no tienen casi diferencia respecto de los demás seres bienaventurados. Mas aquí habría que hacer una reserva o matización respecto de lo que hemos dicho sobre la coexistencia de alegorías y santos compartiendo un mismo espacio, ya que Palomino en un comentario dentro de la descripción del concepto, incluido en su obra *Museo Pictórico o Escala Óptica*, y que vamos siguiendo³, revela que en algún momento de la planificación, pensó en hacer “de bronce” -es decir en claroscuro- estas alegorías para diferenciarlas de los seres considerados como “reales” pertenecientes al ámbito de la gloria, optando finalmente por hacerlos de colorido porque podían quedar muy diferenciadas y definidas en el conjunto de la bóveda. Dice así⁴:

“Estas figuras, respecto de suponerse solamente morales, ó ideales, debían de ser de bronce, para distinguirse de las físicas y reales que constituyen el ámbito de la gloria; pero estando con bastante separación de las referidas en el recinto de las ventanas, se pueden hacer de colorido, para mayor hermosura, y deleite de la obra”

Por lo menos, aún con esta matización, es evidente que el argumento rector del discurso visual del conjunto de la bóveda, confluyendo gloria y alegoría, es la Letanía Lauretana. Para comprender

¹ El presente estudio es la continuación de otro artículo anterior de esta misma revista: “La cúpula de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia (I): El ámbito de la Gloria”, y está también integrado en el proyecto: “Recuperación integral de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia”, llevado a cabo por la Universidad Politécnica de Valencia, bajo la dirección de Ignacio BOSCH REIG (general) y Pilar ROIG PICAZO (pintura).

² GOMBRICH, E.H., *Symbolic Images*, Londres, Phaidon Press, 1972 (tr. esp. *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza, 1983), cfr. en especial las pp. 243-244.

³ Sigo la ed. de Buenos Aires, Ed. Poseidón, 1944, t. II, pp. 314-321.

⁴ Este comentario va al final del capítulo dedicado a *Auxilium Christianorum*. Vid. infra.

esto continuaremos también con el documento de Palomino donde nos expresa sus ideas. Comienza refiriéndose al espacio pictórico que ha tenido que preparar:

“En el recinto inferior de las ventanas, respecto de haberse tapado las tres que estaban mas directas á la vista sobre el retablo, así porque dexen la superficie mas libre para la execucion del trono referido, que es el objeto principal del asunto, como porque á el mirarle no deslumbrasen la vista con lo destemplado de sus luces: *Excelens sensibile laedit sensum*, quedan cinco ventanas en lo restante de la bóveda, las quales se adornarán con sus jambas, dinteles, y frontis, y otros ornatos que mas convengan á su mejor simetría; terminandolas contra el ambiente de la gloria, y ligandolas con una balaustrada, que en forma de porcion de círculo caminará de una á otra: en cuyos intermedios, respecto de ser cuatro los que quedan libres entre las cinco ventanas, se pondran quatro figuras morales, demostrativas de quatro excelencias, de las que la Iglesia canta á esta Señora, las mas concernientes á el titular de abogada, y asilo de los Desamparados, que son: *Salus Infirmorum, Refugium peccatorum, Consolatrix afflictorum, Auxilium Christianorum.*”

En esta introducción, un detalle interesante lo constituye el hecho de referirse a tres ventanas cegadas en la zona recayente al presbiterio, con el fin de que dejaran espacio más libre “para la execucion del trono referido”. En realidad sólo llegó a ser completamente cegada y ocultada una de ellas, restando las otras siete para iluminar la bóveda. Este detalle puede ser muy revelador de un hecho: el presente texto que recogemos de Palomino en su tratado *Museo Pictórico*, no es más que el proyecto originario, puesto que el proceso de ejecución transformaría algunas cosas.

Al hilo de todo esto conviene hacer también una precisión. Palomino nos describe muy detalladamente las cuatro alegorías letánicas citadas, las cuales portan las correspondientes identificaciones mediante un rótulo: Salud de los enfermos: *Salus*; Refugio de los pecadores: *Refugium*; Consoladora de los afligidos: *Solatium*; y Auxilio de los cristianos: *Auxilium*. Pero aún existen dos alegorías más: *Diligentia y Pietas*, las cuales van situadas a cada lado del gran emblema central: el cuervo con el lema *Desertorum protectio*, y que no son descritas en el documento de Palomino. Todo ello lo vamos a abordar también.

Conviene así mismo, antes de entrar en el análisis de cada una de estas alegorías, que precisemos el método seguido aquí por Palomino en la composición de estas imágenes. Se trata del método escolástico formulado por Cesare Ripa para la definición de conceptos morales abstractos mediante imágenes, en una obra que llegó a ser conocidísima en toda Europa durante el período Barroco: *Iconologia*. Esta obra fue usada por la generalidad de los artistas como manual para poder componer alegorías. Se ha dicho ya que Palomino sigue literalmente a Cesare Ripa para la organización de cada de estas alegorías. Esto no es exacto y lo matizaremos conveniente cuando nos ocupemos de cada una por separado. Sí es absolutamente cierto, en cambio, que sigue su mismo método; es más, Palomino emula a Ripa en la composición de estas alegorías. Conviene pues que, al menos brevemente, pongamos de relieve en qué consiste teóricamente el método.

Ripa, en el prefacio de *Iconología* explica los principios rectores de su método para definir visualmente conceptos, método que se sitúa en la órbita de la Lógica y de la Retórica aristotélicas. De la primera deriva la técnica de la definición y de la segunda la teoría de la metáfora. Para Aristóteles la definición está ligada a la clasificación. Para él la estructura del mundo consiste en una clasificación de los seres por familias y subfamilias, tal como clasificaba el reino animal: por género, *genus*, y especie, *species*. En este sentido, Ripa pretendió idear un método de definición visual que se correspondiese con el procedimiento de clasificación sistemática. Primero se ocupa de las clases de conceptos objeto de su atención: los conceptos morales (Amistad, Severidad, Miedo, Miseria... etc), los cuales son propios del hombre, de ahí que en la base de sus definiciones icónicas esté la figura humana. Su terminología es escolástica, veamos⁵:

⁵ Del “Proemio” de RIPA, C., *Iconología*, Roma 1603 (tr. esp. de J. Barja y J. Barja, Madrid, Akal, 1987), t. I, pp. 45 y ss.

“Mas así como el hombre es medida de todas las cosas (...), y del mismo modo que la definición es medida de lo que se define, así también la forma accidental, que exteriormente se nos manifiesta, puede ser medida accidental de las cualidades definibles (...). Por todo lo cual ha de quedar claro que no podemos considerar como Imágenes, de acuerdo con nuestro propósito, aquellas que no reproduzcan la forma del hombre. Pues muy inapropiadas serían si el cuerpo principal no apareciera de algún modo como instrumento de la definición que a su género se refiere.”

Luego se referirá Ripa a la disposición de esta figura humana y las cualidades de ésta en cuestión, que servirán para caracterizar los conceptos que se pretende definir. Quiere esto decir, que en el plano de la definición discursiva de un concepto moral, de acuerdo con la lógica, el *genus* corresponde a la facultad humana, así como la *species* corresponde al conjunto de “accidentes” o cualidades propias de ese concepto moral, los cuales vienen a caracterizarlo. Los accidentes perfilan en su conjunto y armonía al concepto moral. Es de este modo como pueden ser definidos y diferenciados conceptos tales como Amistad, Justicia, Severidad, etc.

Para Ripa, por lo tanto, ya en el plano de la definición icónica, crear definiciones visuales sobre cualidades morales es poner en el lugar del *genus* la figura humana, y en el lugar de la *species*, los diferentes atributos, cualidades y disposición corporal, tratando con ello de ilustrar la causa o el efecto de alguna cosa o bien expresar una propiedad. Será ya en este punto donde Ripa se sirve de la teoría aristotélica de la metáfora, como expone Aristóteles en su *Retórica* y en su *Poética*. Según esto los atributos figuran como metáforas ilustradas⁶. Obsérvese el siguiente diagrama:

	Genus	Species
<i>Definición discursiva</i>	Concepto mental. “Severidad”.	Accidentes. Virtud propia de ancianos, firmeza, inflexibilidad ante el dolor, propia de Jueces y de Reyes, etc.
<i>Definición icónica</i>	Figura humana. Una mujer.	Atributos y cualidades. Mujer anciana (propio de ancianos), cubo (firmeza y estabilidad), daga (inflexibilidad ante el dolor), cetro (propio de Jueces y de Reyes), etc.

Dicho esto podemos pasar ya a observar cada una de estas configuraciones alegóricas. Advertiremos que la dependencia de Palomino respecto del tratado de Cesare Ripa no es en absoluto puntual como cabría esperar. Estas composiciones alegóricas son definiciones originales de Palomino, si bien sigue a pies juntillas el método de Cesare Ripa, detectable incluso en el modo literario de presentarlas. Es decir, nuestro artista no se inspira literalmente en las definiciones icónicas tal y como lo establece el tratadista italiano, sino que compone las suyas de acuerdo con el mismo método. Así por ejemplo, como vamos a ver en primer lugar, a la hora de componer Palomino la alegoría *Salus*, prescindirá de los atributos que propone la *Iconología*, y en cambio incorpora otros que, curiosamente, también figuran en el tratado de Cesare Ripa, pero en *Medicina*. En otros casos, con mejor o peor fortuna, es completamente original en la definición icónica, aunque dicho sea de paso, iremos comprobando que en su originalidad, sus construcciones poéticas demuestran cierta torpeza.

I. Salud de los enfermos. La primera de estas alegorías, situada debajo de la nube que eleva a los santos valencianos (f. 1), está constituida por una matrona velada que porta en su mano izquierda un bastón nudoso donde se enrosca una serpiente, mientras con su mano derecha levanta una copa. En su lado derecho se ha pintado una cigüeña con un ramo de orégano en el pico. Queda así descrita la idea de Palomino:

⁶ Vid. GOMBRICH, E.H., op. cit., pp. 228 y ss.

“La primera que es la Salud de los enfermos, se representará en una hermosa matrona, sentada gravemente sobre una repisa, con un vaso en la mano derecha, y en la siniestra un bastón nudoso, con una sierpe enroscada en él; y á el lado derecho tendrá junto a si una cigüeña, con un ramo de orégano en el pico.

El estar sentada demuestra el reposo, y descanso que recibe el paciente con el beneficio de la salud. El vaso en la mano, demuestra las bebidas medicinales, en virtud de las cuales se adquiere este beneficio. Y místicamente representa la gracia, que en virtud de la protección de María santísima, se comunica para beneficio de la salud espiritual y temporal de los que cordialmente la invocan en sus dolencias. El bastón nudoso representa los días críticos de las enfermedades; y la sierpe es símbolo de la salud, porque todos los años se rejuvenece, mudándose la piel; y es animal tan cuidadoso de la vida, además de ser muy sano, y bueno para muchas medicinas, que escriben varios autores, que por su natural instinto halla una yerba efficacísima para corroborar la vista, y otra para restituirse la vida, aun después de muerta: cosa increíble, aun con el subsidio de tan graves autores! Y en las sagradas letras vemos que Dios le ordenó á Moisés que fabricase la serpiente de metal, puesta sobre el madero, con cuya vista recibían salud los que se hallaban heridos de la ponzoña mortífera.

Y últimamente la cigüeña es símbolo de la salud, y de la medicina, porque además de que por instinto natural busca el orégano para curarse, especialmente cuando se siente herida de las serpientes, con quienes tiene continua batalla: con la largueza de su pico, y cuello se administra la medicina conveniente a su salud, para aligerarse el estómago: de donde tomaron motivo los físicos metódicos para la invención del *clister*. Y además de esto, el orégano ahuyenta las serpientes, y malas sabandijas, y es antídoto contra su ponzoña; y así también la tortuga lo busca, quando siente haber comido alguna víbora, para librarse del efecto de su veneno.

Debaxo de esta figura se pondrá una targeta, de proporcion capaz, para fingir grabada en su casco una historieta de medio relieve de algún milagro de esta soberana Señora, concerniente á esta prerrogativa; y en el remate de la targeta este lema: *Salus*.”

El conjunto no necesita mayor comentario por nuestra parte, ya que Palomino es muy explícito. Pero es interesante que veamos cómo Palomino ha llegado a montar esta imagen. Ha mezclado algunos de los atributos que Ripa dispone en *Salus* y en *Medicina*⁷. De la primera toma la copa, de la segunda el bastón nudoso donde se enrosca la serpiente, así como la cigüeña con la rama de orégano. Es más, llega incluso a calcar el comentario sobre la comparación de la serpiente con la serpiente de bronce del Éxodo, así como el hecho de que sea símbolo de la salud por rejuvenecerse cambiando cada año su piel, comentarios éstos que Ripa hace a propósito de la descripción de la “Salud según Pausanias”. El detalle más interesante es el de la cigüeña con la rama de orégano (f. 2), que también procede de Ripa, pero que es muy raro encontrarlo en el repertorio de la emblemática. Ripa afirma que la cigüeña mediante el orégano repara la debilidad de su propio estómago, siendo utilizada por los Egipcios como jeroglífico de la medicina. No obstante, el jeroglífico no se encuentra ni en los *Hieroglyphica* de Horapollo ni en los de Pierio Valeriano. El primero propone el orégano como ahuyentador de las hormigas, cualidad ésta que está ya presente en Plinio⁸.

En el nivel histórico, una “historieta de medio relieve de algún milagro”, como el propio Palomino califica estas tarjas, nos muestra aquí (f. 3) a un enfermo en la cama, en actitud piadosa y una mujer que nos da la espalda contemplando una aparición de la Virgen. Suponemos que se debe referir a un milagro conocido en su tiempo, o bien a un milagro “genérico”; el no haber encontrado alguna fuente escrita para este acontecimiento no nos permite afirmar con seguridad ninguna de las dos cosas⁹. Esta consideración la extendemos también al resto de las tarjas.

⁷ RIPA, C., *ed. cit.*, t. II, pp. 290 y 48 respectivamente.

⁸ HORAPOLLO, *Hieroglyphica* II, 34. Plinio, *Historia natural* X, 70.

⁹ Muchos de los milagros fueron recogidos por Garfís de la Cerda en un manuscrito hoy ilocalizado, pero consultado por RODRIGO DE PERTEGÁS, J., *Historia de la antigua y Real Cofradía de Nuestra Señora de los Inocentes, Mártires y Desamparados, de la Venerable Imagen y de su Capilla*, Valencia, 1923.

II. Refugio de los pecadores. Conforman esta alegoría un hombre joven, vestido con armadura, coronado de laurel, llevando en su mano derecha una espada que apoya sobre un altar antiguo donde arde fuego y en su izquierda un escudo donde figura el emblema del áncora y el delfín enlazados (f. 4). Dice así:

“La segunda, que es el Refugio de los pecadores, se representará un hermoso mancebo, armado, de gallardo espíritu, y gracioso aspecto; á el lado derecho tendrá un altar á lo antiguo, y sobre él pondrá la mano derecha, empuñando una espada desnuda, y en la mano siniestra tendrá un escudo, en cuyo campo estará grabada una áncora, y un delfín enroscado en ella.

El mancebo armado demuestra estar dispuesto á todo trance para defender, y amparar á el que se acoge á su proteccion, y castigar á el que osado profanare el altar, que era entre los antiguos el último refugio de aquellos que de otro modo no podian librarse de la ira de su enemigo; pues si alguno se refugiaba en él, ninguno habia tan intrépido que profanase aquel sagrado lugar, cediendo siempre a la religión la ira. Y por eso Virgilio, introduciendo a Priamo en el último riesgo de su vida, sin esperanza humana de defensa, finge a Hécuba, exhortándole que se acogiese á el altar, para asegurar su vida con el respeto de la religión.

El áncora grabada en su escudo es tambien símbolo del refugio: *Quod si sola anchora, manu praetenta, figuraretur, refugium indicabat*, como previniendo el resguardo en prenuncio de alguna tempestad.

El Delfín era tenido entre los antiguos en gran veneracion, por la experiencia de haber socorrido á muchos en sus naufragios, como á Arion, Anfion, Tares, Palemon, Phatanto, Telémaco, y otros muchos; de suerte, que entre ellos se tenia por delito el pescarlo, comerlo, ó hacerle la menor ofensa.

Tendrá asimismo debaxo de su repisa un targeton, para grabar en su peto otro milagro de esta sagrada Imagen con alusion á esta prerrogativa, y en la parte superior de él este lema *Refugium*.”

Nuevamente se inspira en C. Ripa para componer esta alegoría. El italiano entiende el Refugio como un joven arrodillado ante un altar con los brazos abiertos, y para justificarlo explica tambien que los altares eran, antes y ahora, lugares de inviolable asilo. Cita incluso el pasaje de Virgilio sobre Príamo, del que tambien se hace eco Palomino¹⁰. El resto de elementos parecen ser un añadido creativo de Palomino para enriquecer el concepto. No justifica la corona de laurel, la cual parece haber sido puesta de un modo irreflexivo o improvisado. La espada no resulta extraña, aunque quizás superflua. En cuanto al delfín con el ancla (f. 5) se trata de un jeroglífico muy convencional en la tradición emblemática, código al que Palomino no se refiere, lo que demuestra tambien su ignorancia en estos dominios. No obstante este jeroglífico no resulta del todo inadecuado si lo leemos de acuerdo con el sentido aplicado por Alciato.

En efecto este jeroglífico del áncora con el delfín goza de arraigada tradición en el mundo de la emblemática. En su origen es un tema que procede de algunas monedas romanas de la época de los Flavios, y antes de que resucitara en la *Hypnerotomachia Piliphili*, es mencionado en una carta de 1499 de Aldo Manuzio a Alberto Pio da Carpi. Se convierte en la marca de impresor del mismo Aldus. En el citado Polifilo, esta imagen aparece asociada al lema *Semper festina lente* (apresúrate despacio) y aparece en el puente que atraviesa el protagonista cuando sale del mundo subterráneo para penetrar en la región de los cinco sentidos y del libre albedrío. Pierio Valeriano le atribuye el significado de lo *maturandum* (sin prisas pero sin pausas). Como vemos, el sentido que le da aquí Palomino parece alejarse bastante de esta línea de significado. Encaja mejor con otro concepto introducido por Alciato (f. 6), el cual se aproxima bastante a la significación que maneja aquí nuestro artista pero que, insisto, no explica convenientemente en su proyecto. El emblema lleva por mote *Princeps subditorum incolumitatem procurans* (Del príncipe que procura la seguridad de sus súbditos). En el epigrama, Alciato explica que cuando los Titanes perturban el mar, los

¹⁰ RIPA, C., *ed. cit.*, t. II, pp. 258- 259.

marineros arrojan el ancla para estar más seguros y que en el proceso de descenso de ésta ayudan los delfines para que caiga más segura; éstos son bondadosos con los hombres¹¹.

La tarja en el nivel histórico nos presenta ahora (f. 7) a la Virgen que acude en auxilio de un hombre que está siendo asaltado por unos bandidos.

III. Consuelo de los afligidos.- Consta esta alegoría de una mujer de edad madura, coronada de flores, aquietando a un niño lloroso de corta edad que tiene en sus brazos, aproximando su cabeza a la suya y señalando con la mano derecha a la Virgen (f. 8). Lo justifica Palomino con estas palabras:

“Siguese la tercera, que es el consuelo de los afligidos: *Consolatrix afflictorum*, la qual se figurará en una hermosa matrona coronada de flores, halagando con afecto enternecido á un chicuelo afligido, y lloroso, juntando su cabeza á la del chicuelo, y el corazon ardiendo manifiesto en el pecho, y con la mano derecha señalando á esta soberana Señora. Ponese en edad de matrona, porque para consolar á un afligido se necesita especial discreción, y prudencia; y en esta edad es mas connatural que en otra, especialmente en el sexo femenino, que es mas flexible, y devoto, singularmente para enternecerse en cualquiera afflicción, la qual es medicina muy poderosa para consolar á el triste; pues si la mente del que consuela está poseida de diferente afecto, que el que llega afligido, nunca logrará el fin que solicita; y así es necesario llorar con los que lloran, para que unidos los dos afectos, se transforme sin repugnancia la pena en la impresión que solicita el consuelo.

Ponese su cabeza sobre la del chicuelo afligido, porque así como el hierro para unirse con otro, no solo es menester que ambos se caldeen, sino que necesitan de llegarse uno á otro, para que con los golpes del martillo llegue á fraguarse la union: así el que ha de atraer á el afligido á el dictamen de su consuelo, no solo ha de caldearse en la fragua de la caridad, revistiendose del dolor del que padece, sino que ha de unirse á él, esto es, hacerse de su parte, para que logre con los golpes de la prudente persuasión convertir el desconuelo en gustosa tranquilidad.

Está coronada de flores, por el atractivo que tienen, así por su hermosura, como por su fragancia: cuyas calidades ha de tener el consolador, no solo en la hermosura atractiva de sus afectos, sino en la dulce fragancia de sus palabras.

Descubre en el pecho su corazon con la flama de la caridad, para demostrar, que del incendio de esta soberana virtud procede el piadoso afecto del consuelo, mirando siempre como objeto primario de esta operación á Dios: así como la llama que siempre se encamina á lo alto, sin degenerar de su propensión nativa.

Y últimamente está con la mano derecha señalando á esta soberana Señora, para demostrar la frente [fuente?] perenne de donde dimana todo nuestro remedio, y consolación.

Pondrásele debaxo de esta figura su tarjeta, ó medallón, grabado en su casco algun caso milagroso de esta soberana Reyna, que tenga alusion á la presente prerrogativa, y en el remate se pondrá este lema: *Solatum.*”

En efecto, la descripción coincide con la ejecución, aunque parcialmente, ya que un detalle como el corazón ardiente en el pecho ha sido obviado en la ejecución real de esta alegoría. Es otra prueba de que lo publicado por Palomino en su *Museo Pictórico* debió ser el proyecto inicial. El corazón ardiente es también un atributo típico de la *Caridad*, así como el hecho de disponer un niño¹². Lo específico aquí está en que el niño figura lloroso y en acto de ser aquietado, o “consolado”, por la matrona correspondiente a esta alegoría, dispuesta aquí como una anciana. Sin duda ninguna estamos también ante una clase de metáfora que debemos entender inapropiada, a juzgar por los cánones de Cesare Ripa, cuyo procedimiento, justamente, Palomino está aquí imitando.

¹¹ ALCIATO, *Emblemas*, en ed. Lyon, 1549, p. 42. En ed. de Santiago Sebastián, emb. CXLIII, Madrid, Akal, 1985, p. 185.

¹² RIPA, C., *ed. cit.*, t. I, p. 161.



Fig. 1. *Salus*. Salud de los enfermos.



Fig. 2. Cigüeña con la rama de orégano.



Fig. 3. Nivel histórico: milagro correspondiente a *Salus*.



Fig. 4. *Refugium*. Refugio de los pecadores.



Fig. 5. Jeroglífico del áncora con el delfín.



Fig. 6. Alcaiato, Emblemas, *Principes subditorum incolumitatem procurans*.

Cuando el tratadista italiano se refiere a la metáfora, no admite aquellas que estén formuladas sobre “efectos contingentes”, como significar la desesperación por medio de un ahorcado, veámos:

“No tienen esto en cuenta algunos de los modernos, que representan los efectos contingentes para mostrar las cualidades esenciales, como lo hacen los que para representar la Desesperación pintan a uno con la cuerda al cuello, poniendo para simbolizar la Amistad a dos personas que se abrazan, lo que son símiles de poco ingenio y valor escaso.”

Creo que este juicio de C. Ripa podría aplicarse a la presente alegoría elaborada por Palomino: significar el Consuelo de afligidos por medio de una anciana consolando a un niño lloroso. Por esta razón de tratarse de un “efecto contingente”, la corona de flores puesta sobre la cabeza de la matrona puede incluso antojársenos como un tanto estrafalario o risible (f. 9). Probablemente sea aquí la corona floral un atributo inapropiado. Una guirnalda semejante es puesta por C. Ripa en la cabeza de *Adolescencia*, acompañando al rostro sonriente, para mostrar con ello la “alegría que suele reinar en esa edad”. Así mismo también con un significado semejante la dispone en *Confirmación de la Amistad*¹³. Más interesante incluso parece la disposición de este elemento en la alegoría de la *Inteligencia* (f. 10), en donde afirma: “muestra la parte del cuerpo donde reside aquella potencia con la cual entendemos, simbolizando las flores que el hecho de entender, por su propia naturaleza, es perfección de ánimo, que engendra para nosotros los muy gratos aromas de la fama (...)”. Esta corona, matizada unas veces con rosas o azucenas, ennoblece también a determinadas vírgenes: Cecilia (rosas y azucenas), Rosalía, Dorotea, Serafina, Rosa de Lima, Catalina de Siena -más frecuentemente de espinas en estas dos últimas. En ningún caso este atributo se orienta en el significado que maneja Palomino para la presente alegoría, quien justifica la presencia de la corona de flores en función de su hermosura, o su fragancia, “cuyas calidades ha de tener el consolador, no solo en la hermosura atractiva de sus afectos, sino en la dulce fragancia de sus palabras.” Vemos que estamos nuevamente ante otra metáfora fundada en el “efecto contingente”, y el artista no parece siquiera tomar en cuenta la elegancia con que la tradición confiere de sentido la corona de flores.

En realidad, en los códigos icónicos del Barroco, la corona o guirnalda, puesta sobre la cabeza, no va asociada nunca a la cualidad que pretende aquí Palomino, sino más bien a algo en relación con lo meritorio, o a algún reconocimiento concreto: la de laurel, por ejemplo, ha servido para reconocer un triunfo terreno, mas la de flores por lo general ha ido asociada al reconocimiento de algo menos tangible, más espiritual¹⁴. Podríamos concluir con que Palomino no ha estado tampoco acertado aquí. No cabe duda de que él mismo o su mentor eclesiástico compusieron esta alegoría con poca finura, valiéndose quizás de cierta imaginación improvisada.

Creo poder concluir con que la presente alegoría pone a prueba a Antonio Palomino y nos descubre sus limitaciones. Ha querido emular a Ripa en cuanto a retórica visual, pero ha demostrado no estar su ingenio poético a la misma altura de su indiscutible destreza y dominio técnico de la pintura mural. Nos recuerda aquella observación de Aby Warburg sobre el recurso a la retórica, que podría enaltecer el arte o por el contrario envilecerlo; podría bien transmitir un valor positivo en orden a la dignificación de la humanidad o bien ser simple retórica de vacía exhibición. Es justo en este punto donde cabe establecer la línea divisoria entre arte y estupidez, entre lo sabio y lo grotesco, entre genialidad y mediocridad.

Debajo de la alegoría, en el nivel histórico se nos muestra (f. 11) a la Virgen que consuela a un personaje cuya casa está ardiendo en llamas.

¹³ RIPA, C., *ed. cit.*, t. 1, p. 213.

¹⁴ Esta cuestión la traté en mi estudio sobre la empresa XXXIX de Núñez de Cepeda: *Copia Vilescunt*, en GARCÍA MAHÍQUES, R., *Empresas Sacras de Núñez de Cepeda*, Madrid, Tuero, 1988, pp. 153-157.

IV. Auxilio de los cristianos. Original parece también esta otra alegorización, pues no corresponde con ninguno de los estereotipos de C. Ripa, y aquí parece nuestro artista estar más inspirado (f. 12). El Auxilio viene a ser la figura de un joven alado que apoya su mano izquierda en un escudo adornado con el emblema del navío en alta mar viento en popa, mientras que con la derecha sostiene un nido de golondrinas. Lo explica así:

“Concluye la cuarta de estas figuras ideales, que es el Auxilio de pecadores: *Auxilium peccatorum*¹⁵, la qual representará un hermoso mancebo, armado, y con alas, puesta la mano siniestra sobre un escudo, donde estará grabado un navío en alta mar, hinchado el velamen, demostrando ser impelido del viento en popa, y en la mano derecha tendrá un nido de golondrinas.

Píntase mancebo, y con alas, para dar a entender la celeridad con que acude á auxiliar á los que necesitan, como lo dice Ovidio: *Ad opem brevis hora ferenda est*, y ponese armado, porque el efecto del auxilio, no solo es ayudar á el beneficio propio, sino defender del daño ajeno.

El escudo es claro indicio de la defensa, y la nave en alta mar con el viento en popa, demuestra el efecto del auxilio, por cuyo medio somos inspirados, y conducidos á el puerto de la seguridad por medio de la proteccion de esta soberana Señora: á cuyo intento parece haber dicho el profeta: *Ad te confugio, suplex tua numina posco*.

El nido de los polluelos de golondrinas, chillando, según Xenofonte, y otros autores, era entre los antiguos jeroglífico de la imploración del auxilio: de donde viene lo que dize Ezequias en su cántico: *Sicut pullas herundinis sit clamabo*; y es muy del caso este símbolo, siendo todos los moradores de esta ilustrisima ciudad y reyno igualmente interesados en los auxilios que por la intercesión de esta soberana Señora nos dispensa la divina bondad.

Pondrase últimamente debaxo de esta figura su medalla, ó targeton, con alguno de los muchos milagros de esta soberana Imagen, que tenga alusión á este renombre; y en su remate se pondrá este lema: *Auxilium*.

Estas figuras, respecto de suponerse solamente morales, ó ideales, debian de ser de bronce, para distinguirse de las físicas y reales que constituyen el ambiente de la gloria; pero estando con bastante separacion de las referidas en el recinto de las ventanas, se pueden hacer de colorido, para mayor hermosura, y deleyte de la obra.”

No existe en la tradición de la emblemática el concepto de la golondrina como símbolo de auxilio a sus polluelos (f. 13). En todo caso, lo más aproximado es el concepto de la ecuanimidad con que reparte el alimento entre éstos, cosa que goza de una tradición literaria y emblemática bien definida. Fue el mismo Aristóteles, en su *Historia de los animales*¹⁶, quien observó el hecho de que en la alimentación de las crías, la golondrina sabe reconocer al pollo que se ha anticipado a comer para que no tome dos veces seguidas la comida que trae en su pico. Esta observación es tenida en cuenta también por Plinio, Eliano y otros autores medievales y modernos, constituyéndose en la base literaria de este simbolismo, el cual se configurará en la tradición emblemática del Barroco¹⁷. Esta tradición icónica no pasará inadvertida a C. Ripa, pues dispondrá el nido de golondrinas en su alegoría de la *Igualdad*¹⁸. No obstante, esto no quiere decir que la metáfora no esté correctamente formulada, e incluso posee algún precedente que le confiere autoridad, como es el caso del canto de Ezequías: *Sicut pullus hirundinis, sic clamabo* (Isa 38, 14), pero no puede decirse que exista una tradición icónica sólida sobre la golondrina como símbolo del auxilio.

¹⁵ Existe una incoherencia, que pensamos se puede tratar de un error, bien de Palomino o quizás de la edición que estamos manejando, ya que se trata realmente de *Auxilium christianorum*: Auxilio de los Cristianos.

¹⁶ ARISTÓTELES, *Historia de los animales* IX, 7.

¹⁷ Un estudio completo sobre el conjunto de la tradición icónica de la golondrina se encuentra en GARCÍA ARRANZ, J.J., *Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, Cáceres, 1996, pp. 405-435.

¹⁸ RIPA, C., *ed. cit.*, t. I, pp. 505-6.



Fig. 7. Nivel histórico: milagro correspondiente a *Refugium*.



Fig. 8. *Solatium*. Consuelo de los afligidos.



Fig. 9. *Solatium*. (det.).



Fig. 10. C. Ripa, *Iconología*, alegoría de la Inteligencia.



Fig. 11. Nivel histórico: milagro correspondiente a *Solatium*.



Fig. 12. *Auxilium*. Auxilio de los cristianos.

Es muy rico y apropiado, en cambio, el símbolo de la nave pintada en el escudo (f. 14). La tradición cultural ha propuesto la imagen de la nave, entre otras cosas, como metáfora de la travesía de los vivos en su navegar por el mundo. Es la nave la mismísima imagen de la vida, de cuya orientación y dirección el hombre es dueño absoluto. La nave, de acuerdo con esta significación, constituye una faceta importante de la compleja significación de este recurrido símbolo, que es también muy rico en matices y goza de profunda tradición¹⁹. El tema ya está presente en los salmos: “Los que a la mar se hicieron con sus naves, llevando su negocio por las aguas inmensas, vieron las obras de Yahvéh, sus maravillas en el piélago.”²⁰ Así mismo San Agustín compara la vida a un viaje por mar, una navegación peligrosa²¹. En época moderna encontramos la nave como atributo de la alegoría de la Esperanza, cuya fuente es Ovidio²², que se configura a partir de los manuscritos iluminados franceses del siglo XV, pasando también a otros ámbitos de la expresión artística. La emblemática recoge esta tradición como se demuestra en el Emblema de Alciato *Spes Proxima*, que presenta una nave zarandeada por los vientos en alta mar, y explica: “Nuestra República es zarandeada por innúmeras borrascas, y sólo queda la esperanza de una salvación futura: no de otro modo está en medio del mar la nave a la que arrastran los vientos y ya se abre a las aguas saladas.”²³ Así mismo en Juan de Borja²⁴. La nave es también atributo de la Confianza, según Cesare Ripa, quien lo justifica “por ser signo de confianza, pues con los navíos arriesgan los navegantes atravesar las ondas del mar, las cuales, con sólo su perpetuo movimiento, parece que amenazan con arruinar y dar muerte y exterminio al hombre que, abandonando la tierra, sale fuera de sus límites naturales.”²⁵ También es atributo de la Fortuna, puesto que no es menos inestable que ésta²⁶. Y no falta el naufragio como símbolo de una existencia escorada hacia el vicio, tal como se desprende de la Tabla de Cebes²⁷.

En la base (f. 15), en la tarja correspondiente al nivel histórico, la Virgen acude en auxilio de una nave que se encuentra zarandeada por la tempestad.

V. Desertorum protectio. Un emblema, más la *Diligentia* y la *Pietas* como alegorías individualizadas dentro de este capítulo, se cierra el programa iconográfico de Antonio Palomino. Se trata de tres elementos bien diferenciados: un emblema central que tiene como *pictura* un cuervo y *Desertorum protectio* como *motto*, flanqueado por sendas alegorías que, no siendo específicas de la Letanía Lauretana, son equiparables a éstas. Veamos cómo entendió Palomino todo este conjunto, y obsérvese que no habla en absoluto de las alegorías *Diligentia* y *Pietas*, otra muestra de que el presente documento reproduce estrictamente el proyecto inicial:

¹⁹ Advertido ya por Martigny como algo muy propio de los primeros siglos del cristianismo, y fecundo en la literatura patristica: MARTIGNY, A., *Diccionario de Antigüedades cristianas*, Madrid, 1894, p. 525: “El navío bogando con las velas desplegadas es uno de los símbolos más vulgares de la Antigüedad cristiana y los numerosos testimonios de los Padres de la Iglesia que en él se han ocupado, le han concedido el valor de un jeroglífico de primer orden.”

²⁰ *Salmos* 107, 23-24. Vid. también ss.

²¹ AGUSTIN, *Retract.* 1, 14, 3, en Migne, P.L. XXXII, 607. En otro lugar, para S. Agustín la nave es el corazón del cristiano donde duerme Cristo, como la barca en la tempestad de que nos habla el evangelio: *Sermones* 81, 8, en Migne, P.L. XXXVIII, 504.

²² OVIDIO, *Fastos* IV, 18: *Dum licet et spirant flamina, navis eat* (En tanto sea posible y soplen los vientos, el navío surca el mar).

²³ ALCIATO, *Emblemas*, XLIII, en ed. cit. de S. SEBASTIÁN, p. 78. En relación con este emblema se encuentra el cuadro de Brueghel ‘Tempestad Marina’. Cfr. LLOMPART, G., “Todavía sobre la ‘Tempestad Marina’ de Brueghel”, *Traza y Baza*, núm. 3, pp. 106-109.

²⁴ BORJA, J., *Empresas morales*, emp. XXIV en mi ed. y estudio: GARCÍA MAHÍQUES, R., *Empresas Morales de Juan de Borja*, Valencia, 1998, pp. 98-99.

²⁵ RIPA, C., ed. cit., t. I, pp. 212-13.

²⁶ Cfr. Tervarent, G., *Attributs et symboles dans l'art profane*, Ginebra, 1958, cols. 282-283.

²⁷ CEBES, *Tabla de la vida humana*, cap. 24: “a cuyos naufragios queda sujeta la vida de los que son abandonados dentro del vicio”.

“Concluirán últimamente debaxo del trono de la Virgen, sobre la cornisa, en los dos ángulos, que quedarán hasta las primeras ventanas, dos actos, de los que mas especialmente practican los congregantes de este piadoso instituto. En el primero, quando inspirados del cielo, por medio del repetido milagroso de la inclinación de la azucena que tiene en la mano esta soberana Imagen, buscan algun desamparado; lo qual se demostrará conduciendolos un angel, que señala el sitio donde está, que es el medio que tenemos para demostrar las divinas inspiraciones, que de ordinario son sugeridas por medio de los espíritus angelicos, que estan por el Altísimo destinados á nuestra custodia, como ministros suyos.

En el otro ángulo concluirá el otro acto, en que habiendole hallado, le recogen con piadosa decencia, poniendole en las andas, para cuidar del sufragio de su alma, y del beneficio de su cuerpo.

En medio de estos dos actos estará una tarjeta, en cuyo casco se fingirá grabado un buitre en el nido con sus hijuelos, sajandose un muslo con el pico para su alimento; lo cual era entre los egipcios jeroglífico de la piedad que se emplea en los desamparados, no solo por la innata penetración de su sentido para hallar los cadáveres, aunque estén en la otra parte del mar, según afirma san Gerónimo, sino mas propriamente porque en ciento y veinte dias que dura la crianza de sus polluelos, se niega á el ordinario ejercicio de buscar su alimento, por no dexarlos desamparados: *Ne pullos deserat*, socorriendose de su misma substancia, si no ocurre accidentalmente otra cosa, de que prontamente se socorrera, sin hacer falta á este cuidado. Así como los congregantes de este piadoso instituto, negandose á sus ordinarios ejercicios, por no dexar desamparados á el que buscan, perseveran, á costa de su propio sudor, y substancia, hasta conseguir el fin, á que les conduce tan piadoso zelo. Y califica la eleccion de esta empresa el haber sido reputada esta ave entre los egipcios, y mas especialmente en España, por símbolo sepulcral, que es el fin á que en lo temporal se dirige la vigilancia de esta santa congregación: pondrásele en su remate á esta medalla este lema: *Desertorum protectio*; y no desayuda á el intento la naturaleza tan estraña del buitre, pues concibe sin ayuntamiento masculino, y así no hay músculo de su especie: cuya aplicación se dexa á la discreta reflexion de los doctos.

Con todo lo qual quedará elogiada esta soberana Reyna, como protectora de los Desamparados en la piadosa continua deprecacion á su sacratísimo hijo, como Reyna de los Angeles, Apóstoles, Profetas, Vírgenes, Confesores &c. como Salud de los enfermos, como Refugio de los pecadores, como Consuelo de los afligidos, y como Auxilio de los católicos, para que todo linaje de conflicto asegure su remedio en la proteccion de esta soberana Reyna. Concluyendo el tema de esta oracion visible la descripcion del instituto, que milita con superior ejemplo debaxo del estandarte glorioso de esta celestial Belona María Santísima de los Desamparados.

A cuyo mayor obsequio, estas primeras balbucientes lineas consagra humildemente rendido su mas indigno, y obligado siervo.

D. Antonio Palomino y Velasco.”

El proyecto inicial, por tanto, constaba del emblema del cuervo flanqueado con dos escenas referentes a la actividad de la histórica cofradía centrada en obras de misericordia tales como socorrer a alguien en un infortunio, como por ejemplo los naufragos, así como enterrar los cadáveres de los ajusticiados. Era muy célebre el dicho de la azucena de la Virgen: cuando había algún necesitado ésta inclinaba la azucena o bien daba golpecitos con ella sobre el cristal de la urna que la contenía, lo que explica la particular posición con la que Palomino representó este elemento en manos de María en la gloria. Este dicho no debió ser trivial, a juzgar por la importancia que adquiere en el plan de nuestro artista: en una escena un ángel conducía diligentemente a los compasivos bienhechores hacia donde estaba el necesitado que, acto seguido, se ocupaban de él disponiéndolo en una parihuela o camilla para proporcionarle los auxilios, lo que es mostrado en la segunda escena. Mas estos dos episodios pertenecen al plano de lo histórico, no de lo alegórico, de ahí que tuviera que ser resuelto, con el fin de que encajara en la estructura o plan general de la bóveda, habiéndose de corresponder con las tarjetas que presentaban diferentes milagros en simulación de relieve. Da la impresión como si Palomino hubiese tenido que improvisar las dos alegorías

en función de estas dos escenas. Esto es lo que explicaría algo tan pasadero y mediocre como el hecho de “copiar” literalmente la disposición o definición de la alegoría de la *Pietas* de entre las esculturas en estuco de Luis Domingo en el óvalo central. Pero veamos por orden estas cosas.

En la primera tarja correspondiente al nivel histórico (f. 17), un ángel revela a dos hombres la existencia de algún menesteroso señalando con el índice hacia un cañaveral. La alegoría correspondiente es la Diligencia (f. 16), para cuya composición Palomino ha podido inspirarse en una de las definiciones ofrecidas por C. Ripa, quien la describe como “Mujer vestida de rojo, con una espuela en la diestra y un reloj en la siniestra”, y que justifica del siguiente modo: “el reloj y la espuela muestran los dos efectos de la diligencia; uno de ellos es el tiempo que con su empleo se adelanta, y el otro el estímulo por el que los demás se ven incitados a hacer lo mismo (...)”²⁸. No obstante Palomino modifica los atributos, ya que substituye la espuela por un par de alas colocadas en el tobillo para expresar la prontitud, algo que está perfectamente establecido en los códigos de la retórica visual. Además prescinde de la colocación del reloj “en la siniestra”, y enriquece el concepto confiriendo expresión a la gestualidad. Obtiene un buen resultado, con perfecto equilibrio y desenvoltura de los valores plásticos y los semánticos.

La otra escena del nivel histórico (f. 19) está compuesta de un grupo que recoge el cuerpo de un desamparado para disponerlo en una camilla. Le corresponde en la parte superior la alegoría de la Piedad (f. 18) que, como ya ha sido advertido, está calcada de las alegorías de estuco que realizó Luis Domingo y se encuentra en el lado del Evangelio, en la parte de los pies de la capilla. En este caso se ha seguido también con libre fidelidad a C. Ripa: “Joven de tez muy blanca y de bello aspecto, con los ojos muy grandes y la nariz aquilina, que lleva alas a la espalda y va vestida de rojo, pintándose una llama encima de su cabeza. Pondrá la mano izquierda sobre su corazón, mientras que con la derecha ha de estar vaciando una gran cornucopia llena de cosas útiles para el vivir humano.”²⁹ En la representación, también como en el caso de L. Domingo, se invierte en sentido lateral la disposición de los atributos y se suprimen las alas³⁰.

Cierra toda la composición pictórica de la bóveda un emblema que sintetiza todo el sentido de ésta (f. 20). Ocupa la parte de la cabecera donde se tuvo que cegar una ventana y nos es presentado cobijado por un gran dosel. Se compone de dos partes: el emblema o insignia de la cofradía, compuesto de una cruz con los dos inocentes en actitud orante, timbrado con una corona real y debajo el emblema del cuervo que alimenta a sus polluelos con la sangre manante de su muslo tras haberlo herido a picotazos, llevando por mote *Desertorum protectio*.

Desde luego el buitre goza de una simbólica muy variada y ésta precisamente no es de las más comunes, siendo además compartida con el pelícano³¹. Procede de los *Hieroglyphica* de Horapolo, quien propuso esta imagen como jeroglífico del “Compasivo”. Dice así: “Porque en los 120 días en los que alimenta a sus hijos casi nunca vuela, sino que se preocupa de los polluelos y su alimentación, días en los que, si se ve falto del alimento que va a proporcionar a sus crías, cortándose su propio muslo, permite que sus hijos tomen a cambio su sangre, para que no perezcan por falta de provisiones”³² Palomino, no obstante, parece inspirarse en C. Ripa, donde esta imagen se incorpora a la alegoría de la Compasión. Dice así el tratadista italiano: “Se pinta esta

²⁸ RIPA, C., *ed. cit.*, t. I, pp. 282-283.

²⁹ RIPA, C., *ed. cit.*, t. II, p. 207.

³⁰ Sobre las alegorías en estuco de Luis Domingo, vid. mi estudio: GARCÍA MAHÍQUES, R., “La Emblemática y el patrimonio artístico: propuesta para la restauración de las alegorías escultóricas de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia”, en *Los días del alción. Emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*, Barcelona, 2002, pp. 257 y ss.

³¹ La del pelícano procede del *Fisiólogo* griego. En opinión de J.J. GARCÍA ARRANZ, *op. cit.*, p. 264, es posible que ambas leyendas se forjaran en un ambiente cultural próximo, y que Fisiólogo y Horapolo diversificaran una fuente común.

³² HORAPOLO, *Hieroglyphica* I, 11, en ed. de GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J., p. 210.



Fig. 13. Emblema de las golondrinas como atributo de *Auxilium*.



Fig. 14. Emblema de la nave como atributo de *Auxilium*.



Fig. 15. Nivel histórico: milagro correspondiente a *Auxilium*.



Fig. 16. *Diligentia*. Diligencia.



Fig. 17. Nivel histórico: milagro correspondiente a *Diligentia*.



Fig. 18. *Pietas*. Piedad.



Fig. 19. Nivel histórico: milagro correspondiente a *Pietas*.



Fig. 20. Emblema del cuervo. *Desertorum protectio*.

figura con un buitre, tal como dijimos, porque los egipcios representaban con esta ave, cuando se hiere en las patas, la compasión”³³.

Con todo, se trata de un emblema muy apropiado y elegante para culminar este programa iconográfico. Para terminar quisiera también hacer notar solamente un pequeño detalle y es la continuidad de las tarjas del nivel histórico por detrás del dosel que contiene el emblema del buitre, el cual deja ver apenas un extremo a cada lado. No parece en ellas haber nada significativo sino sólo retazos parciales de algo cuya temática casi adivinamos. En la de la derecha se observa parte del cañaveral o entorno de lo figurado en la tarja contigua —el ángel que señala el lugar donde se encuentra un necesitado. En la de la izquierda un hombre parece ocuparse del enfermo que tiene ante sí, como continuando también la escena contigua del grupo que carga en una camilla el cuerpo de un necesitado. Parece aquí también sugerirse la compasión, aplicada a los caritativos cofrades que se ocupan de un necesitado. No cabe duda de que, aun presentando la imagen perfiles confusos e indefinidos, el contexto puede conducir el discurso visual por sus rutas concretas.

³³ RIPA, C., *ed. cit.*, t. II, p. 197-198.