

Una alegoría barroca: la Iglesia triunfante con la Herejía y un cautivo turco, de Antonio Palomino a Dionís Vidal

A Baroque Allegory: The Triumphant Church with the Heresy and a Turk Slave, from Antonio Palomino to Dionís Vidal

Iván Rega Castro¹

Universidad de León²

Resumen: Este artículo se ocupa de una particular representación de la victoria sobre el islam, alegorizada como imagen de la Iglesia católica con un esclavo turco a sus pies, en la iglesia de San Nicolás de Valencia. Las pinturas al fresco de la contrafachada, diseñadas por Antonio Palomino y ejecutadas por Dionís Vidal (1698- ca. 1700), incluyen tal imagen del triunfo de la Fe contra los turcos, de la que no existen ejemplos similares en el resto de la península ibérica. También se abordan diferentes hipótesis sobre su origen y sus eventuales referentes iconográficos a través de un estudio comparado con el arco triunfal de la Puerta del Sol para la entrada de María Luisa de Orleans en Madrid (1680).

Palabras clave: Alegoría antiturca; cautivo turco; Dionís Vidal; Antonio Palomino; Vicente Victoria; Matías de Torres; iglesia de San Nicolás de Valencia; entrada triunfal; María Luisa de Orleans.

¹  <https://orcid.org/0000-0003-0348-1703>

² Esta publicación es parte de los proyectos I+D+i "La construcción del imaginario islámico en la península ibérica y el mundo iberoamericano en la Edad Moderna" (PID2019-108262GA-I00) y "La construcción del imaginario turquesco en la cultura visual iberoamericana de la Edad Moderna" (PID2022-138382NB-I00), financiados por el MCIN/AEI/10.13039/501100011033, cuyo investigador principal es quien firma de este trabajo. Además, quisiera expresar un sentido agradecimiento a Isidro Puig Sanchis (Universitat Politècnica de València) y a Juan Valcárcel Andrés (Instituto de Restauración del Patrimonio, Universitat Politècnica de València) por facilitar tan generosamente la documentación fotográfica necesaria para esta investigación.

Abstract: The article deals with an analysis of a particular representation of the victory over Islam, allegorized as the image of the Catholic Church with a Turk slave at his feet, in the Church of San Nicolás in Valencia. The counterfacade fresco painting's, designed by Antonio Palomino and executed by Dionís Vidal (1698-ca. 1700), includes such image of the triumph of the Faith against Turks, of which do not exist similar examples in the rest of the Iberian Peninsula. Different hypothesis to analyse the origen, and the iconografic sorces through a comparative study with the triumphal arch at the Puerta del Sol for the entry of Marie Louise d'Orléans into Madrid (1680), will also be discussed.

Keywords: Anti-Turkish allegory; Turk captive; Dionís Vidal; Antonio Palomino; Vicente Victoria; Matías de Torres; church of San Nicolás in Valencia; triumphal entry; Marie Louise d'Orléans.

La restauración de los frescos de la iglesia valenciana de San Nicolás de Bari y San Pedro mártir, llevada a cabo durante los años 2014 y 2015³, ha dejado al descubierto una sección de las pinturas murales, sobre la puerta principal, que se daba por perdida⁴ (Fig. 1). Antes parcialmente tapada tras la puerta o cortavientos y ocultas tras varias capas de enladrado; hoy se nos muestra completa una personificación de la Iglesia triunfante a cuyos pies se disponen una figura de la Herejía y otra de un turco cautivo, fácilmente reconocible por su turbante.

Se trata de una composición de gran originalidad en la cultura visual del Barroco ibérico, pero no del todo insólita. En particular, el motivo del prisionero turco responde, por un lado, a una larga tradición iconográfica que se popularizó merced a las imágenes pictóricas conmemorativas de la batalla de Lepanto⁵, las cuales metaforizaban la victoria contra el Imperio otomano en forma de triunfos o despojos de la batalla⁶. Entre ellos, destaca el motivo del prisionero encadenado, que podemos rastrear fácilmente en diferentes medios visuales: tal es el caso de la pintura alegórica, cuyo ejemplo paradigmático es, sin duda, el lienzo de Tiziano, *Felipe II ofreciendo al cielo*

³ Pilar Roig Picazo, "Proyecto de restauración de la pintura mural y revestimiento ornamental de la nave central y descubrimiento y restauración de las pinturas murales ocultas en la cancela de la de la Iglesia Parroquial de San Nicolás Obispo y San Pedro Mártir, de Valencia", en *Intervención Arquitectónica y Pictórica-Ornamental en la Iglesia Parroquial de San Nicolás Obispo y San Pedro Mártir de Valencia*, dir. Pilar Roig Picazo, et al., (Valencia: Parroquia de San Nicolás, 2017), pp. 14-25; Pilar Roig Picazo, "De Palomino a Vidal. Un barroco valenciano", en *La historia del arte a través de los murales valencianos*, dir. Manuel Muñoz Ibáñez, (Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, 2020), pp. 185-188.

⁴ Juan Vicente Llorens Montoro, *El programa iconográfico del templo de San Nicolás obispo y las obras de Antonio Palomino en Valencia*, (Valencia: Ecir, 1988), p. 120; Roig Picazo, "De Palomino a Vidal", pp. 210-211.

⁵ En las últimas décadas se ha revisado intensamente la iconografía lepantina. Para un panorama completo: Víctor Mínguez, *Infierno y gloria en el mar. Los Habsburgo y la imagen artística de Lepanto (1430-1700)*, (Castellón: Universitat Jaume I, 2017); y más recientemente, Laura Stagno y Borja Franco Llopis, eds., *Lepanto and beyond: Encounters between Christians and Muslims in the Mediterranean*, (Lovaina: Leuven University Press, 2021).

⁶ He dejado premeditadamente a un lado, por ahora, su presencia en la cultura festiva de la Monarquía hispánica, que ha sido rastreada minuciosamente por Franco Llopis, desde el espectacular *trionfo all'antica* de Alfonso V de Aragón en Nápoles, en 1443, hasta la *Alegoría de la batalla de Lepanto* que Felipe II encargó a Tiziano. Borja Franco Llopis, "Images of Islam in the Ephemeral Art of the Spanish Habsburgs: an initial approach", *Il Capitale culturale*, 6, (2017), pp. 88-92.



Fig. 1. Dionís Vidal, *Iglesia triunfante con la Herejía y un cautivo turco a sus pies*, ca. 1698-1700. Valencia, San Nicolás de Bari y San Pedro Mártir. © Foto: Juan Valcárcel Andrés, Instituto de Restauración del Patrimonio, Universitat Politècnica de València.

al infante don Fernando del Museo del Prado en Madrid, datado entre 1573 y 1575, también conocido como *Alegoría de la victoria de Lepanto*, donde el rey se hace acompañar de un cautivo turco encadenado⁷; el retrato grabado, como la serie dedicada a Sebastiano Venier y otros comandantes venecianos, impreso por Cesare Vecellio, hacia 1575, cuya orla se adorna con trofeos, un jenízaro y un oficial otomano de alto rango como prisioneros en la base de la composición⁸; o bien, la tapicería, como la serie de paños que encargó el

⁷ Rick Scorza, "Messina 1535 to Lepanto 1571. Vasari, Borghini and the Imagery of Moors, Barbarians and Turks", en *The Slave in European Art. From Renaissance Trophy to Abolitionist Emblem*, dir. Elizabeth McGrath y Jean Michel Massing, (Londres-Turin: The Warburg Institute-Nino Aragno Editore, 2012), pp. 121-163; Giuseppe Capriotti, "Dalla minaccia ebraica allo schiavo turco. L'immagine dell'alterità religiosa in area adriatica tra XV e XVIII secolo", en *Identidades cuestionadas: Coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (SS. XIV-XVIII)*, dir. Borja Franco Llopis et al., (Valencia: Universitat de València, 2016), pp. 367-368; Giuseppe Capriotti, "Defeating the Enemy: The Image of the Turkish Slave in the Adriatic Periphery of the Papal States in the 18th Century", en *Jews and Muslims Made Visible in Christian Iberia and Beyond, 14th to 18th Centuries*, dir. Borja Franco Llopis y Antonio Urquizar-Herrera, (Brill: Leiden, 2019), pp. 370-373.

⁸ Chiara Giulia Morandi, "Heroic Comparisons in Images of Christian Political and Military Leaders Engaged in the Wars against the Turks: Some Observations Starting from the Battle of Lepanto (1571)", en *Images and Borderlands: The Mediterranean Basin between Christendom and the Muslim World in the Early Modern Age*, dir. Ivana Čapeta Rakić y Giuseppe Capriotti, (Turnhout: Brepols, 2022), p. 135. Es probable que este tipo composiciones estén inspiradas en ejemplos anteriores, como, por ejemplo, el retrato grabado del almirante Andrea Doria que ilustra su *Vita del principe Andrea Doria*, (Venecia: Gabriele Giolito De Ferrari, 1565). Laura Stagno, "Triumphing over the Enemy. References to the Turks as Part of Andrea, Giannettino and Giovanni Andrea Doria's Artistic Patronage and Public Image", *Il Capitale culturale*, 6, (2017), pp. 141-142.

almirante genovés, Gianandrea Doria, según diseños de Luca Cambiaso, entre 1581 y 1582⁹.

Por otro, cabe poner de relieve el hecho de que todos estos ejemplos responden a tipos o *formulae* iconográficas codificadas por artistas italianos como Tiziano, Luca Cambiaso o Cesare Vecellio, entre otros. Y solo encontramos otros ejemplos parangonables en el arte áulico ibérico ya bien entrado el siglo XVIII¹⁰. Por regla general, en la imaginería que produce la península ibérica por estos siglos, el turco —como antes el “moro”¹¹— era figurado preferentemente como un guerrero fiero, temible y destinado a ser vencido en el campo de batalla, abatido por las armas cristianas o echado a los pies de los caballos, antes que en la forma de prisionero o esclavo¹².

Es por ello que la imagen de la Iglesia triunfante con el cautivo turco a sus pies, obra del pintor valenciano Dionís o Dionisio Vidal (ca. 1670 –ca. 1719)¹³, merece ser reconsiderada, tanto a la luz de su proceso creativo como de sus fuentes de inspiración, a fin de poner adecuadamente en valor un fragmento significativo, por el tipo de discurso que vehicula, de la cultura visual del final del Siglo de Oro. Máxime cuando la pintura valenciana del Barroco no se prodigó en este tipo de imágenes del “turco”, ni antes ni después de la expulsión de los moriscos, ni tampoco en representaciones triunfales o

⁹ Stagno, “Triumphing over the Enemy”, pp. 160-165; Laura Stagno, “Turks in Genoese Art, 16th–18th Centuries: Roles and Images”, en *Jews and Muslims*, pp. 316-317; Laura Stagno, “Celebrating Lepanto in the Republic of Genoa: Giovanni Andrea Doria’s and Other Aristocrats’ Patronage. Portraits, Paintings and Tapestries”, en *Lepanto and beyond*, pp. 187-196.

¹⁰ Iván Rega Castro, “Vanquished Moors and Turkish prisoners. The images of Islam and the official royal propaganda at the time of John V of Portugal in the early 18th century”, *Il Capitale Culturale*, 6, (2017), pp. 228-231; Iván Rega Castro, “Tejiendo la memoria del otro: Los cartones de la Toma de Orán, de 1732, y la imaginería (anti)musulmana en el contexto de las campañas hispanas en Argelia”, *Eikón Imago*, 15, (2020), p. 269.

¹¹ El término “moro” posee una larga historia en nuestra lengua, pero aquí se adopta en un sentido historiográfico restringido para referir una percepción o construcción en el imaginario cultural de la sociedad hispana moderna; aunque el término también se utilizaba para denominar a todos aquellos habitantes que profesaban el islam dentro del territorio peninsular en la Edad Media. En este contexto se aplica, de manera generalizada, a toda la población árabo-musulmana del norte de África y de la cuenca mediterránea. En este sentido: Miguel Ángel de Bunes Ibarra, *La imagen de los musulmanes y del Norte de Africa en la España de los siglos XVI y XVII: los caracteres de una hostilidad*, (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1989), pp. 125-131; Isaac Donoso Jiménez, “El concepto asiático de ‘moro’”, *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos*, 44, (2016), pp. 39-59. Aunque no podemos perder de vista otros usos inapropiados o erráticos que abundan en la literatura del Barroco y que llevan a su confusión, *de facto*, con el turco; otra construcción colectiva de la Edad Moderna igualmente confusa y en la que no se contemplan características etno-culturales particulares. Como afirma Bunes, para los españoles de los siglos XVI y XVII los turcos eran todos los pueblos musulmanes súbditos del sultán de Constantinopla. Bunes Ibarra, *La imagen de los musulmanes*, pp. 69-99. Más recientemente: José María Perceval, “Uno y múltiple: el turco y los diferentes turcos imaginados por la propaganda literaria de los siglos XVI y XVII”, *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 11, 2, (2023), pp. 19-24.

¹² Rega Castro, “Vanquished Moors and Turkish prisoners”, pp. 232-233; Rega Castro, “Tejiendo la memoria del otro”, pp. 258-259.

¹³ Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica ...*; t. 2. *Practica de la pintura, en que se trata de el modo de pintar à el olio, temple y fresco*, (Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, 1724), pp. 166-174; Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de la Bellas Artes en España*, (Madrid: Viuda de Ibarra, 1800), t. V, pp. 220-222. Marcos Antonio de Orellana, *Biografía pictórica valentina: o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos: obra filológica* (ms. 1780-1805), ed. Xavier de Salas, (Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1930), p. 344; Llorens Montoro, *El programa iconográfico del templo de San Nicolás*, p. 18; Víctor Marco García, *Pintura barroca en Valencia, 1600-1737*, (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2021), pp. 299-305.

victoriosas sobre los "moros"¹⁴; un panorama general que cambió sensiblemente a finales del siglo XVII.

Con tal fin en mente, comencemos por poner de relieve que la historiografía da por cierta que la elaboración de su programa iconográfico, e incluso el diseño de cartones, se debió al pintor y tratadista Antonio Palomino (1655-1726). Otro ideólogo del programa pudo haber sido el pintor y canónigo valenciano Vicente Victoria —o Vittoria, o Vitoria— (1650-1709), quien participó directa o indirectamente en importantes empresas artísticas de la ciudad y, sobre todo, en la redacción del programa iconográfico de la iglesia de los Santos Juanes¹⁵.

Por otro, y en cuanto a los referentes iconográficos más o menos contemporáneos, atención especial merece el arco de la Puerta del Sol erigido con motivo de la entrada de María Luisa de Orleans, entre finales de 1679 y enero de 1680; en su coronamiento se disponía la alegoría de la Fe católica o la Iglesia, de pie sobre el orbe, a cuyos pies se postraban la figura de un prisionero turco o moro y un esclavo negro, cuyo diseño se atribuye al pintor palentino, asentado en Madrid, Matías de Torres (1635-1711). Este y otros arcos de triunfo o las ricas decoraciones efímeras fueron descritas por el propio Palomino como "de las más espléndidas y solemnizadas que han sido vistas en España"¹⁶; sin embargo, hay otras vías para formalizar tales transferencias culturales.

Aunque se trata de una hipótesis que debe ser analizada con mayor detenimiento, también hay que preguntarse ¿por qué no tuvo su correspondiente reflejo en la pintura cortesana u otros géneros al margen del arte efímero?, ¿por qué, en cambio, su fortuna fue distinta en el barroco valenciano?, o ¿cuál es el contexto que explica la conceptualización de tal alegoría antiturca al final del siglo XVII?

1. Dionís Vidal y los frescos de la contrafachada de la iglesia parroquial de San Nicolás

Este ciclo de pinturas murales, ejecutadas por Dionís Vidal entre 1698 y 1700, constituye una de las más grandes empresas pictóricas de la Valencia de finales del seiscientos. En 1691 la junta de fábrica de esta parroquia le encargó que realizase la traza y las capitulaciones de "*la pintura al fresch que se ha de fer en lo presbiteri de dita Iglesia y en ella pose diferents milacres*

¹⁴ De hecho, el célebre *Santiago Matamoros* de Francisco Ribalta (Algemesí, 1603) es una iconografía poco habitual a principios del siglo XVII. Borja Franco Llopis, *La pintura valenciana entre 1550 y 1609. Cristología y adoctrinamiento morisco*, (Lleida-Valencia: Universitat de Lleida-Universitat de València, 2008), pp. 164-165.

¹⁵ Palomino, *El museo pictórico...*; t. 3. *El Parnaso español*, pp. 174-198; Orellana, *Biografía pictórica valentina*, pp. 274-286; Javier Borrull, "La decoración pictórica de los Santos Juanes de Valencia. Un dictamen inédito de Palomino", *Archivo de Arte valenciano*, 1, 2, (1915), p. 52. Para un estado de la cuestión actualizado: Marco García, *Pintura barroca en Valencia*, pp. 54-63.

¹⁶ Palomino, *El museo pictórico*, t. 3, p. 442.

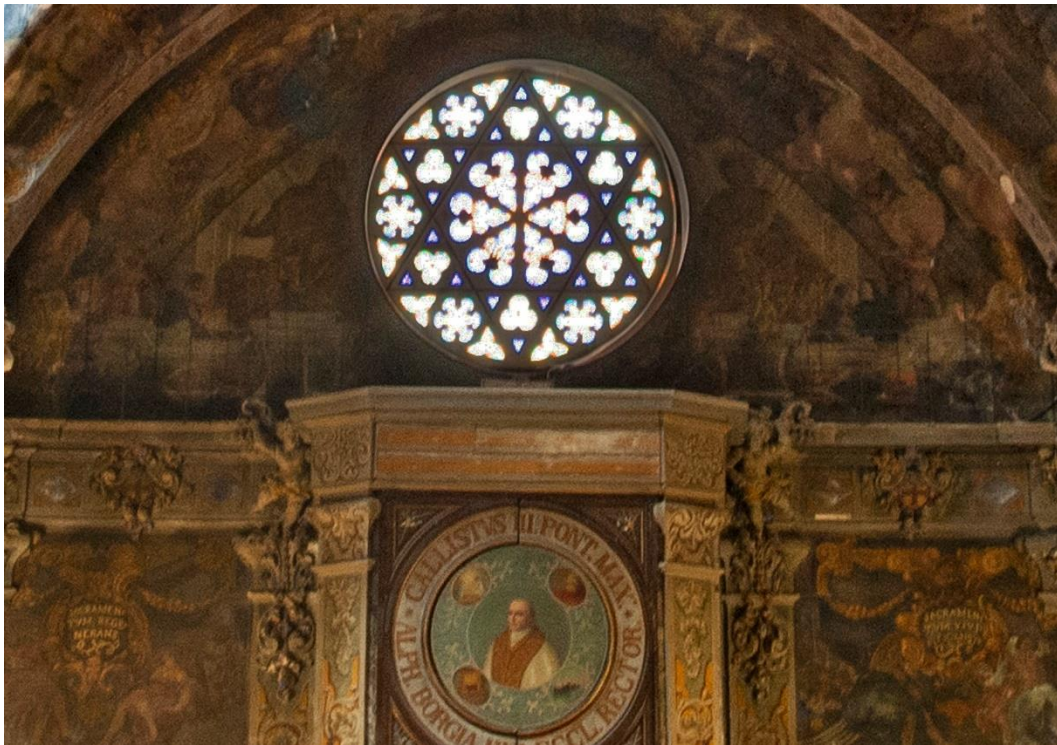


Fig. 2a. Dionís Vidal, *Estado del ciclo pictórico de la contrafachada antes de la restauración*, ca. 1698-1700. Valencia, San Nicolás de Bari y San Pedro Mártir. © Foto: Foto: Juan Valcárcel Andrés, Instituto de Restauración del Patrimonio, Universitat Politècnica de València.

*de dits gloriosos Sants Pere Martir Nicolau Bisbe*¹⁷. Si se acepta como fidedigna la biografía de Vidal conservada en el archivo de la Academia de San Fernando, incluida en el "Memorial" (ms. 1775) de reedición del *Museo pictórico* de Palomino, una vez recibido este encargo, Vidal "se pasó á Madrid á fin de ilustrarse con aquellas grandes obras, y tomar algunas lecciones de D. Antonio Palomino", con el que contrajo amistad "logrando le hiciera el diseño del presbiterio" y poder así pintar la bóveda de aquel templo a su regreso a Valencia¹⁸. Así lo afirma el propio artista cordobés en su tratado, quien además se refiere impropiaemente a Vidal como "discípulo mío"¹⁹. También Orellana afirma que "[...] la idea fue de Palomino [...]", quien "por convenio, o por voluntad gratuita [...] ejecutó [...] los dibujos o borriones, al menos de las lunetas de dicho cielo de San Nicolás"²⁰.

No obstante, se ha especulado con la posibilidad de que Palomino no fuera el único mentor del programa iconográfico y, según Llorens Montoro, cabría

¹⁷ [la pintura al fresco que se ha de hacer en el presbiterio de dicha iglesia y en ella poner diferentes milagros de dichos gloriosos santos Pedro mártir y Nicolás de Bari]. Llorens Montoro, *El programa iconográfico del templo de San Nicolás*, p. 133, nota 36.

¹⁸ Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante, RABASF), Memorial del impresor Antonio Sanz dirigido al marqués de Grimaldi al reimprimir las obras de Palomino pidiendo que se le faciliten por la Academia cuantas noticias se tengan sobre la vida y obras de artistas que florecieron desde 1724 a 1775. Madrid, 6 de febrero de 1775, Leg-5-62-8, p. 23, fol. 1v.; Orellana, *Biografía pictórica valentina*, p. 344.

¹⁹ Palomino, *El museo pictórico*, t. 2, p. 166.

²⁰ Orellana, *Biografía pictórica valentina*, p. 344.



Fig. 2b. Dionís Vidal, *Estado del ciclo pictórico de la contrafachada tras la restauración*, ca. 1698-1700. Valencia, San Nicolás de Bari y San Pedro Mártir. © Foto: Foto: Juan Valcárcel Andrés, Instituto de Restauración del Patrimonio, Universitat Politècnica de València.

la posibilidad de que tras su autoría estuviera también el canónigo Vicente Victoria²¹; una posibilidad descartada, sin embargo, por otros estudiosos²².

Como se sabe, el propio Palomino se atribuye su boceto o "idea", pero al repasar su descripción de los frescos de la contrafachada surgen algunas discrepancias. El autor describe de esta manera la Iglesia triunfante, "representada en una hermosa matrona, vestida de pontifical con su tiara. Tiene en la mano derecha el sagrado estandarte de la cruz, y con la izquierda sostiene un templo" y a sus pies tiene la personificación de "las sectas de los herejes, y mahometanos"; la primera se figura como "una horrible figura de mujer anciana, seca, y engreñada de áspides, guardando unos libros [...]"; y al islam lo simbolizaba "otra vieja, no menos seca, con un turbante, y media luna sobre la cabeza desnuda, y las tetas largas colgando, arrugadas, y denegridas, con siete áspides en la mano izquierda, y en la derecha un alfanje, que es el idioma con que defienden sus infernales dogmas"²³ (Figs. 2a y 2b).

²¹ Llorens Montoro, *Programa iconográfico*, pp. 24-29.

²² Bonaventura Bassegoda Hugas, "Noves dades sobre el canonge Vicente Vitoria (Dénia 1650-Roma 1709), tractadista, pintor, grabador i col·leccionista", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 2, (1994), p. 47, nota 46; Juana H. Bernal Navarro, "Estudio del ciclo iconográfico de San Nicolás Obispo de Bari y San Pedro de Verona", en *Intervención Arquitectónica y Pictórico-Ornamental en la Iglesia Parroquial de San Nicolás Obispo y San Pedro Mártir de Valencia*, dir. Pilar Roig Picazo, et al., (Valencia: Parroquia de San Nicolás, 2017), p. 66; Marco García, *Pintura barroca en Valencia*, p. 56.

²³ Palomino, *El museo pictórico*, t. 2, p., p. 174.

La primera de estas personificaciones parece responder a la descripción de Palomino, pese a las pérdidas de película pictórica, y se ajustaría al modelo codificado por Cesare Ripa²⁴, tal y como fue advertido por Llorens Montoro²⁵. Pero la segunda de las imágenes, no es la alegoría femenina descrita por el pintor y tratadista cordobés, sino un personaje masculino con un tocado turquesco, con los brazos atados a la espalda, respondiendo, por lo tanto, a una tradición iconográfica diferente. No cabe duda de que las pinturas murales pertenecen a la mano de Vidal, pese a los cambios descritos en este tipo iconográfico; y nada tienen que ver con la remodelación decimonónica que causó la abertura del rosetón neogótico, en 1865, o la pérdida de parte de la decoración pictórica en su perímetro, puesto que no afectó a la puerta principal.

No es posible determinar, sin embargo, si su invención pertenece a Antonio Palomino, pero todo parece indicar que estos cambios, en principio menores, se produjeron en curso de ejecución y pueden atribuirse a iniciativa del propio Vidal, a tenor lo que observamos tras la restauración de dichas pinturas. El otro sospechoso de haber introducido una fórmula iconográfica tan fuertemente italianizante sería Vitoria, quien había regresado a Valencia en diciembre de 1688 tras una larga estancia en Italia²⁶, y a quien Palomino conoció personalmente en la ciudad del Turia²⁷. Justamente los últimos cuatro años de su estancia valenciana, antes de su definitivo regreso a Roma, en 1698, son los más productivos de su actividad artística y de mentoría²⁸. Fue entonces cuando redactó el programa iconográfico para la iglesia de los Santos Juanes y pudo eventualmente intervenir en las decoraciones de la parroquial de San Nicolás y San Pedro mártir²⁹.

Entre los antecedentes para este tipo iconográfico, que Victoria pudo haber conocido a su paso por Florencia, donde disfrutó de la protección de Cosme III de Médici³⁰, cabría mencionar el monumento de los *Quattro mori*, en Livorno; la escultura del Gran Duque Fernando I de Médici, realizada por Giovanni Bandini, a la que Pietro Tacca añadió en la base las figuras de cuatro esclavos "moros", entre 1623 y 1626³¹.

²⁴ "Se pondrá una desgastada anciana de desagradable y espantoso aspecto, que arrojará por su boca algunas llamas junto con una gran humareda. Llevará los cabellos tiesos y desordenadamente esparcidos [...] viéndose sus senos tiesos y colgantes. Sostendrá con la mano un libro cerrado de donde se verá cómo salen muchas serpientes, sosteniendo otras muchas con la diestra, desde donde las irá esparciendo poco a poco [...] junto con las sierpes, significan la falsedad de sus sentencias y doctrina, más nociva y abominable que los más venenosos áspides". Cesare Ripa, *Iconología* (ed. orig. 1593), (Madrid: Akal, 2007), vol. 1, p. 475.

²⁵ Llorens Montoro, *Programa iconográfico*, pp. 120-121.

²⁶ Bassegoda, "Noves dades sobre el canonge", p. 39.

²⁷ Palomino, *El museo pictórico*, t. 3, pp. 494-496.

²⁸ Bassegoda, "Noves dades sobre el canonge", p. 47.

²⁹ Llorens Montoro, *Programa iconográfico*, p. 24.

³⁰ Bassegoda, "Noves dades sobre el canonge", p. 38; Bonaventura Bassegoda Hugas, "Vicente Vitoria (Denia, 1650-Roma, 1709), coleccionista de estampas y estudioso de la obra grabada a partir de Rafael", en *El Mediterráneo y el Arte Español. Actas del XI Congreso del Comité Español de Historia del Arte*, dir. Joaquín Bérchez, et. al., (Valencia: Comité Español de Historia del Arte, 1998), pp. 223-224.

³¹ Mark Rosen, "Pietro Tacca's Quattro Mori and the Conditions of Slavery in Early Seicento Tuscany", *The Art Bulletin*, 97, 1 (2015), pp. 46-51. Sobre la pervivencia de los *Cuatro Moros* como modelo: María Luisa Ricci, "Experimentaciones iconográficas para una controvertida condición: esclavos cristianos y musulmanes en la *Visión de San Juan de Mata* en Livorno", en *Otras historias: conversos, moriscos y*



Fig. 3. Matías de Torres, *Arco de la Puerta del Sol de la entrada de María Luisa de Orleans* (detalle), grabado, ca. 1680. Madrid, Biblioteca Nacional de España. © Foto: Biblioteca digital Hispánica.

2. Matías de Torres y el arco de la Puerta del Sol para la entrada de María Luisa de Orleans

La circulación de discursos e imágenes antimusulmanas desde el arte efímero a otros géneros artísticos fue un fenómeno frecuente, si bien con preferencia por uno u otros temas según coordenadas cronológicas o geográficas³². En contexto áulico, el arco levantado en la Puerta del Sol para la entrada oficial de la reina María Luisa de Orleans, en enero de 1680, constituye un buen ejemplo de tales transferencias; el único de los cinco arcos de triunfo con un complejo programa iconográfico de exaltación de la Monarquía Hispánica y sus triunfos.

Afortunadamente se conserva una estampa de gran calidad, con sendos ejemplares en la Biblioteca Nacional de España (Invent/70861) y el Museo de Historia de Madrid (núm. 461), de su fachada principal, no firmada, pero atribuida a Matías de Torres; la cual fue abierta para el libro que sobre esta

esclavos: nuevas visiones para viejos problemas, dir. Francisco Javier Moreno Díaz del Campo y Borja Franco Llopis, (Gijón: Ediciones Trea, 2023), pp. 123-126.

³² Franco Llopis, "Images of Islam", pp. 90-93; Iván Rega Castro y Borja Franco Llopis, *Imágenes del islam y fiesta pública en la corte portuguesa. De la Unión Ibérica al terremoto de Lisboa*, (Gijón: Trea, 2021).

entrada tenía intención de publicar el consistorio madrileño, aunque nunca realizado³³.

El conjunto estaba coronado por la personificación de la Religión cristiana de pie sobre un orbe, en cuya base aparecen las personificaciones de la Herejía y el Gentilismo encadenadas³⁴ (Fig. 3), a las que lamentablemente la historiografía ha prestado poca atención. Las relaciones que han llegado hasta nosotros son muy desiguales a la hora de describir este programa iconográfico³⁵, u ofrecen informaciones confusas. La más importante, sin duda, es la debida a Lucas de Bedmar³⁶, en que se describen dos alegorías que, en efecto, responden al mismo tipo iconográfico: la Fe y la Religión.

La primera de estas ocupaba la hornacina central del ático, levantada sobre un pedestal con los ojos vendados, empuñaba la cruz con una mano y la palma del martirio con la otra, protegida por dos emperadores: "Carlos V con espada en mano y un mundo de Oro en la otra, ofreciéndole a la Fe, y a sus pies turbantes y banderas con medias lunas y otros despojos y Carlo Magno, con espada en mano y un libro en la que otra y a sus pies el Alcorán y un alfanje"³⁷. Otro cronista afirma que se trataba de la "Iglesia a quien los tres defendieron con sus tropas [Carlos V, Wamba y Pelayo], con afecto, y humildad la ofrecían sus coronas"³⁸. La segunda, la imagen de la Religión, coronaba todo el conjunto, como se ha dicho, "vestida de blanco y cruz en el pecho; a un lado las llaves con la tiara, coronada del Espíritu santo, y a sus pies las Heregías y Gentilismo"³⁹, metaforizados en dos personajes encadenados, que responden al tipo convencional del cautivo, pero en este caso la Herejía parece estar representada por un turco-otomano, solo reconocible por su cabeza rapada y largas barbas, y el Gentilismo por un esclavo negro, caracterizado por el color de su piel y la desnudez.

Pero, ante la parquedad de las fuentes escritas, su identificación y correcta atribución de significado dependen de un estudio comparativo, habida cuenta de que, tanto iconográfica como conceptualmente, como metáfora del triunfo sobre el islam, se puede relacionar con modelos italianos, franceses o portugueses más o menos cercanos cronológicamente.

Es particularmente interesante el cotejo con el arte que se desarrolló en la

³³ Teresa Zapata Fernández de la Hoz, "Proyecto del Ayuntamiento madrileño para el libro de la entrada en la corte de la reina María Luisa de Orleans (1680)", *Villa de Madrid*, 105-106, (1991), pp. 10 y 12; Teresa Zapata Fernández de la Hoz, *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans: arte y fiesta en el Madrid de Carlos II*, (Aranjuez: Doce calles, 2000), p. 125.

³⁴ Para la identificación de los temas pictóricos o escultóricos: Zapata Fernández de la Hoz, *Entrada en la Corte de María Luisa*, pp. 125-148; Teresa Zapata Fernández de la Hoz, "El arco de triunfo de la Puerta del Sol de Madrid para la entrada de María Luisa de Orleans (1680)", (En web: <https://www.artes-exhibition.digital/es/el-arco-de-triunfo/>, consultada: 4 de mayo de 2023).

³⁵ Para una relación completa de las fuentes, véase: Rosa López Torrijos, "Grabados y dibujos para la entrada en Madrid de María Luisa de Orleans (1680)", *Archivo Español de Arte*, 231, (1985), pp. 239-250; Zapata Fernández de la Hoz, "Proyecto del Ayuntamiento madrileño", pp. 6-7.

³⁶ Zapata Fernández de la Hoz, "Proyecto del Ayuntamiento madrileño", p. 9.

³⁷ [Lucas Antonio de Bedmar,] *Descripcion verdadera y puntual de la real, magestuosa, y publica entrada, que hizo la reyna nuestra señora doña Maria Luisa de Borbon...*, (1680), p. 8.

³⁸ *Verdadera, y nueva Relacion de la solemne, y Real entrada, que ha hecho la Reyna ... D. Luysa Maria de Borbon...*, (Madrid, 1680), s/p. (p. 8).

³⁹ *Verdadera, y nueva Relacion*, p. 9.



Fig. 4. *Emblema del carruaje de la embajada del conde das Galveias*, grabado, ca. 1709 c. Paris, Bibliothèque nationale de France. © Foto: Gallica, biblioteca digital de la BnF.

Francia de finales del siglo XVII, no solo por ser potencia rival de España sino también por el origen de la reina consorte. Y, entre los antecedentes franceses, se puede citar el programa iconográfico del castillo de popa de un buque de guerra como el *Royal-Louis*, u otros similares, que los franceses utilizaron para bombardear Argel en 1682, 1683 y 1688. En un diseño para dicho navío conservado en la École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (inv. nº O.180), atribuido a Charles Le Brun (ca. 1680), se observa a Luis XIV entronizado, a cuyos pies aparecen dos prisioneros, uno turco-otomano y uno moro⁴⁰.

Una alegoría regiopolítica que encontró reflejo unas cuantas décadas más tarde en el arte áulico portugués y, en particular, en el emblema que adornaba el carruaje de la embajada del Conde das Galveias ante la Santa Sede, en 1709⁴¹ (Fig. 4). Esta imagen estaba presidida por la personificación

⁴⁰ Para su estudio iconográfico: Meredith Martin y Gillian Weiss, "A Tale of Two Guns: Maritime Weapons between France and Algiers", en *The Mobility of People and Things in the Early-Modern Mediterranean: The Art of Travel*, ed. Elisabeth Fraser, (New York: Routledge, 2019), pp. 27-29; Meredith Martin y Gillian Weiss, *The Sun King at Sea: Maritime Art and Galley Slavery in Louis XIV's France*, (Los Angeles: Getty Research Institute, 2022), pp. 53-56.

⁴¹ Sobre la embajada extraordinaria del Conde das Galveias: De Bellebat (sic), *Relation du voyage de Monseigneur André de Mello de Castro à la Cour de Rome, en qualité de envoyé extraordinaire du Roi de*

de "a grande Lusitania vestida de Pallas", sentada sobre un orbe y acompañada por Hércules, a cuyos pies "se vem repetidos despoios de seos triunfos representados ja em barbaros presos com fortes cadeas ja en rendidas armas"⁴². Tales figuras, echadas por tierra, han sido tradicionalmente interpretadas como personificaciones de África y del Oriente, por recurrir a un tipo iconográfico habitual en el contexto artístico romano, el de los prisioneros: un moro y un turco-otomano.

Por otro lado, también cabe hacer hincapié en que aquella pareja de alegorías, que remataban el programa efímero madrileño, exaltaban episodios militares de la historia medieval hispana, como la "Restauración" de la monarquía: la Batalla de Lodos o el Tributo de las cien doncellas, la Batalla de Clavijo⁴³ o la Batalla de las Navas de Tolosa; así como otras batallas modernas entre el cristianismo y el islam, como la reconquista de Túnez (1573) por Juan de Austria, no la Toma de la plaza de Galera⁴⁴.

Esta última, sin embargo, fue señalada por las crónicas como "la Batalla de Lepanto", una confusión razonable teniendo en cuenta la presencia de Juan de Austria, quien exhibía en "las banderas suyas una cruz, con esta letra: 'Con estas armas vencí los Turcos: con ellas espero vencer a los herejes'"⁴⁵. La escena representa el asalto a una plaza no una batalla naval, esto junto con el hecho de que la inscripción alude a un tiempo anterior al representado, nos invita a pensar en uno de sus grandes éxitos militares tras Lepanto: la campaña de Túnez, con la que se dio fin a la expansión española en el norte de África, que había comenzado bajo los Reyes Católicos y que, en breve tiempo, experimentará retrocesos, como el largo sitio de Ceuta (1694-1727). Independientemente de ello, los diseños de Matías de Torres son suficientemente ilustrativos, como sería de espera en un pintor especializado en "países, historiejas, y batallas" y de "gran facilidad en el inventar"⁴⁶.

Si los más de veinte cuadros perdidos de dicho conjunto y los apenas cuatro dibujos preparatorios conservados son obra de Torres, las numerosas esculturas que los acompañaban se contrataron con un sinnúmero de escultores: Pedro Alonso de los Ríos, Manuel Gutiérrez, Enrique de Cardona y Mateo Rodríguez, según las condiciones establecidas por José del Olmo, maestro mayor de la Villa de Madrid. Un hecho que dificulta tener una idea clara de la autoría que se esconde tras el grupo de la Religión con el cautivo turco y el esclavo negro. Tampoco podemos saber quién fue el ideólogo o

Portugal Dom Jean V auprès de Sa Sainteté Clément XI. Relação da viagem do exmo sor André de Mello de Castro á Corte de Roma... (París: Anisson, 1709). Para el estudio de los carruajes que componían el cortejo: *Arte efémera em Portugal*, ed. João Castel Branco Pereira, (Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2000), pp. 172-173, nº 59.

⁴² De Bellebat, *Relation du voyage*, p. 38.

⁴³ Aunque de ella nada dicen las crónicas, esta ha sido identificada por Zapata Fernández de la Hoz, *Entrada en la Corte de María Luisa*, pp. 127, 136-137.

⁴⁴ Zapata Fernández de la Hoz, *Entrada en la Corte de María Luisa*, p. 126.

⁴⁵ Zapata Fernández de la Hoz, *Entrada en la Corte de María Luisa*, pp. 127-128.

⁴⁶ Bedmar, *Descripcion verdadera y puntual de la real*, p. 9. La inscripción podría estar tomada de Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un principe politico christiano: rapresentada [sic] en cien empresas, dedicada al principe de las Españas nuestro señor*, (Milán, 1642), p. 97, Empresa n.º 26.

⁴⁶ Palomino, *El museo pictórico*, t. 3, p. 490.



Fig. 5. ¿Claudio Coello o José Jiménez Donoso?, *Portada para el libro de la entrada de María Luisa de Orleans*, ca. 1680 c. Madrid, Biblioteca Nacional de España. © Foto: Biblioteca digital Hispánica.

mentor del programa iconográfico, el cual seguramente es resultado de un trabajo conjunto entre los más importantes artistas cortesianos enrolados en la empresa: Francisco Rici, Juan Carreño o Claudio Coello; lo que seguramente fomentó todo tipo de intercambios artísticos⁴⁷, también de naturaleza iconográfica.

De hecho, en la Biblioteca Nacional de España se conserva un dibujo para la portada del libro no realizado de la entrada (inv. nº. Dib/15/5/23), obra de dudosa atribución, que oscila entre Claudio Coello y José Jiménez Donoso (Fig. 5). Está presidido por una orla coronada por tres santos caballeros, entre los que destaca un Santiago Matamoros con un par de guerreros turcos pisoteados por los cascos de su caballo; un motivo, el de los guerreros otomanos, que es fundamental en el desarrollo de la fórmula iconográfica que nos interesa sobremanera, especialmente si los comparamos con fuentes iconográficas italianas⁴⁸, porque el atributo que los hace fácilmente identificable es su cráneo rapado y el copete o mechón de pelo en la parte superior. Es evidente que el pintor madrileño, sea el que fuere, dibujó estos personajes ajustándose al horizonte de expectativas del público, en un momento en el que se puede dar por hecho que la imagen del turco ya estaba bien fijada y su identificación no dependía solo de lucir un turbante sobre la cabeza.

3. Conclusiones, o el porqué de una imagen antiturca en la Valencia finales del siglo XVII

El ideal de "guerra santa" seguía intacto al final del Siglo de Oro⁴⁹, influenciado claramente por el contexto europeo en una época de grandes tribulaciones: el segundo sitio de Viena (1683) y la posterior derrota del ejército otomano tuvo un efecto psicológico en Europa que se tradujo, por una parte, en la constitución de una nueva Liga Santa en 1683 para hacer retroceder al Gran Turco⁵⁰ y, por otra, en el interés del gran público, que se cifró en un verdadero "frenesí editorial"⁵¹, experimentado entre 1683 y 1685-1686, pero también en el desarrollo de una determinada iconografía antiturca⁵².

⁴⁷ Ángel Aterido Fernández, *El final del Siglo de Oro: la pintura en Madrid en el cambio dinástico, 1685-1726*, (Madrid: CSIC/Coll & Cortés, 2015), p. 31.

⁴⁸ Por ejemplo, los cautivos turcos y berberiscos dibujados por Cornelis de Wael, en el puerto de Génova, que publicó Maarten van den Enden, en 1645, con dedicatoria al embajador español en la república genovesa, véase Stagno, "Turks in Genoese Art", pp. 316-317.

⁴⁹ Pedro García Martín, *La péñola y el acero. La idea de Cruzada en la España del Siglo de Oro*, (Sevilla: S&C ediciones, 2004).

⁵⁰ Miguel Ángel de Bunes Ibarra, *El Imperio Otomano (1451-1807)*, (Madrid: Síntesis, 2015), pp. 180-181.

⁵¹ Cécile D'Albis, "L'écho d'un événement international: les thématiques des textes qui circulent au moment du second siège de Vienne (1683)", *Revue de l'IFHA*, 5, (2013), 55 (En web: <http://journals.openedition.org/ifha/7422>, consultada: 15 de febrero de 2023).

⁵² Víctor Mínguez, *Europa desencadenada. Imaginario barroco de la liberación de Viena (1683-1782)*, (Castellón: Universitat Jaume I, 2022), pp. 363-385.

La Monarquía Hispánica no habría podido permanecer ajena a este fenómeno, ni por sus intereses dinásticos⁵³, ni por la incipiente opinión pública, que consumía en número creciente las relaciones de sucesos sobre las guerras de Hungría⁵⁴. Aunque los progresos de la Santa Liga contrastaban con la pérdida progresiva de la mayoría de las plazas españolas norteafricanas, a partir de 1681: La Mamora, Larache, Peñón de Vélez, o los larguísimos cercos de Melilla (1679-1689) y de Ceuta (1694-1727), que también impulsaron una amplia producción textual y visual antimusulmana. Esta fue también instrumentalizada por la Corona conforme a su agenda de intereses, precisamente en un período de convulsión política y grave crisis interna.

Tal retórica antiislámica no sólo fue frecuente durante el Siglo de Oro, sino que, al final del reinado de Carlos II, seguía de plena actualidad en el arte oficial, directamente administrado por la corte y bajo el mecenazgo del monarca, y de un modo particular en la pintura, gracias especialmente a artistas italianos, como Luca Giordano —asentado en Madrid desde 1692 hasta 1702—. Es significativo, por ejemplo, que los dos retratos ecuestres de Carlos II (ca. 1694) pintados por Giordano tras su llegada a España, con el rey cabalgando sobre sus enemigos caracterizados como turcos o “moros”, no tengan precedentes en la retratística oficial hispana⁵⁵, conforme una tradición iconográfica de origen italiano⁵⁶.

La presencia de discursos antimusulmanes es un fenómeno de baja intensidad en la cultura visual hispánica pero que se mantuvo constante durante los siglos del Barroco; no solo en el arte áulico también en algunas de las ciudades peninsulares más importantes, como Sevilla o Valencia, y de un modo particularmente persistente en el arte efímero.

A tal respecto, la historiografía insiste en señalar el IV centenario de la conquista de la ciudad del Turia por Jaime I, celebrado con grandes fastos en 1638, casi treinta años después de la expulsión de los moriscos, como el primer programa iconográfico claramente antiislámico, en que se desplegó una imagen triunfal de victoria sobre el islam⁵⁷. No obstante, este tipo de

⁵³ Rubén González Cuerva, “La última cruzada: España en la guerra de la Liga Santa (1683-1699)”, en *Tiempo de cambios. Guerra, diplomacia y política internacional de la Monarquía Hispánica (1648-1700)*, ed. Porfirio Sanz Camañes, (Madrid: Actas, 2012), pp. 221-248.

⁵⁴ En un estudio cuantitativo de impresos anteriores al año 1850 cuya temática se refiere directa o indirectamente a los turcos, Carabias Torres cifra en un 20 por ciento el monto de los impresos publicados entre 1683 y 1685, punto álgido de la publicidad antiturca en el período estudiado. Ana María Carabias Torres, “La producción editorial sobre el Imperio Otomano y los turcos en España (1470-1850). Una investigación *in fieri*”, *Tiempos modernos: Revista Electrónica de Historia Moderna*, 7, 20, (2010), p. 14.

⁵⁵ Mínguez, *Europa desencadenada*, pp. 426-429; Víctor Mínguez, “Luca Giordano en la corte de Carlos II (1692-1700). El canto del cisne de la fabricación habsbúrgica de la imagen del rey”, en *La decadencia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII. Viejas imágenes y nuevas aportaciones*, ed. María del Carmen Saavedra, (Madrid: Biblioteca nueva, 2016), pp. 73-89.

⁵⁶ Recientemente ha sido objeto de estudio. Iván Rega Castro, “At his feet’. The Image of the Eastern Prisoner in late Baroque Iberian public sculptures”, en *Images and Borderlands: The Mediterranean Basin between Christendom and the Muslim World in the Early Modern Age*, dir. Ivana Čapeta Rakić y Giuseppe Capriotti, (Turnhout: Brepols, 2022), pp. 279-299.

⁵⁷ Para un abordaje actualizado: Borja Franco Llopis, “Ephemeral Art and Otherness: The Image of the Muslim in Valencian Festivities and Triumphal Entries in the 16th and 17th Centuries” en *Otherness*”, in *Space and Architecture: Jews, Muslims and Christians in Western European Art (1200-1650)*, ed. Maria Portmann, (Bern: Peter Lang, 2020), p. 160.

contenidos simbólicos también se desplegaron en los simulacros de naves y galeras del gremio de curtidores o *blanquers*; estos acostumbraban a representar, en las fiestas valentinas, una batalla dramatizada entre dos carros en forma de galeras: uno representando a los cristianos y otro a piratas berberiscos, como los que salieron en procesión en 1662⁵⁸. Este último es especialmente interesante, por representar una tripulación vestida a la turca y con tocados o turbantes coronados con una media luna, que consolidaban el proceso de identificación-confusión entre el enemigo por excelencia de la cristiandad occidental: los turcos-otomanos, y el "otro" cercano: los "moros" del Magreb. Pero que esta afirmación no induzca a error, ya que su representación en forma figurativa y completa no fue frecuente en el arte efímero del reino de Valencia, ni en las entradas regias del Barroco pleno, como se desprende, por ejemplo, de los estudios de las llevadas a cabo con motivo de los esponsales de Felipe IV (1649) y Carlos II (1690). De hecho, en este contexto, contra todo pronóstico, tampoco se prodigaron las figuras de prisioneros o cautivos turcos⁵⁹.

Por otra parte, al rastrear la imagen del turco en la pintura barroca valenciana, una investigación que solo se ha abordado de manera muy parcial, se observa cómo la figuración del enemigo común de la cristiandad "se construye al margen"⁶⁰, usando las palabras de Stoichita. En la *Primera misa celebrada en Morella, en presencia de Jaime I* en Santa María la mayor de Morella, pintada por Gaspar de la Huerta entre 1685 y 1699⁶¹, se advierte la incongruente presencia, entre el público asistente a los oficios, de una serie de personajes tras la mesa de altar con grandes bigotes y tocados con turbante, y otro, en el margen inferior derecho, vestido de rojo y que exhibe bigotes levantados y la perilla como rasgos más característicos; estos son fácilmente identificables como turco-otomanos, por la cabeza afeitada y el copete en la parte superior. Es una obra cercana a la cronología de la figura del esclavo turco pintada por Dionís Vidal, pero Huerta parece recurrir a un tipo figurativo diferente, aunque semejante a los derrotados musulmanes del libro no realizado de la entrada madrileña de María Luisa de Orleans.

En Vidal, por su parte, llama poderosamente la atención la combinación de dos tipos turquescos; uno, el motivo del esclavo encadenado, conceptualmente muy próximo a las imágenes ideadas para el arco triunfal de la Puerta del Sol levantado en 1680; el otro, más convencional y, por ende, de más fácil identificación por parte de los fieles que atravesaban la puerta,

⁵⁸ Joan Baptista de Valda, *Solenes fiestas que celebro Valencia a la Immaculada Concepcion de la Virgen Maria...*, (Valencia: Gerónimo Vilagrassa, 1663), p. 535-545, il. p. 542; Beatriz Lores Mestre, *Fiesta y arte efímero en el Castellón del setecientos: celebraciones extraordinarias promovidas por la Corona y por la Iglesia*, (Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1999), pp. 146-147; Pablo González Tornel, Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez Moya, *La fiesta barroca. El Reino de Valencia (1599-1802)*, (Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2014), il. p. 250.

⁵⁹ Borja Franco Llopis, "Ephemeral Art and Otherness", p. 168; Borja Franco Llopis, "Turks, Moriscos, and old Christians: cultural policies and the use of art and architecture as a means to control the faith before and after Lepanto. Some Reflections on the Valencia area", *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 24, 1, (2018), pp. 73-91.

⁶⁰ Víctor I. Stoichita, *La imagen del Otro: Negros, judíos, musulmanes y gitanos en el arte occidental en los albores de la Edad Moderna*, (Madrid: Cátedra, 2016), p. 15.

⁶¹ Marco García, *Pintura barroca en Valencia*, p. 251.

recurre a un tipo masculino de oscura barba recortada y turbante adornado con plumas. Aunque este no es un turbante al uso turco; más bien parece un turbante o almaizar blanco sobre un bonete rojo, y, coronando su testa, el creciente o media luna que subraya la naturaleza alegórica de tal imagen.

La elección de este tocado no parece una simple licencia artística. Vidal no quiso recurrir a los turbantes turquescos de los retratos pretendidamente veristas que del Gran Turco circularon ampliamente en libros y estampas tras el sitio de Viena en 1683⁶²; ni a los tocados ilustrados por Cesare Vecellio en *Degli abiti antichi e moderni di diverse parti del mondo* (Venecia: Giovanni Bernardo Sessa, 1598), cuyos tipos inspiraron la serie de retratos de personajes "orientales" del Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia⁶³. Su invención parece atender a un estereotipo desde el punto de vista de la indumentaria en el que se hacía reconocible al turco en la cultura visual de la Valencia barroca; y al que, al parecer, también respondía el atuendo de los piratas berberiscos del carro-galera del gremio de *blanquers*.

En cualquier caso, esta figura pintada por Dionís Vidal para la contrafachada de la iglesia de San Nicolás constituye un *unicum*, aunque pueda considerarse un cambio menor en el programa ideado por Palomino, que no alcanza a explicarse convenientemente sólo a la luz de la tradición local. Tampoco creo que la conceptualización de la alegoría de la Iglesia triunfante con el cautivo turco a sus pies se debiera al propio interés de los comitentes, sino más bien a una propuesta artística, resultado de una elección intencional —que la conecta con la cultura visual del Barroco madrileño—, cuya responsabilidad última recae en el pintor Vidal. Aunque la presencia en Valencia del canónigo Vicente Vitoria, en los últimos años del siglo XVII, podría justificar adecuadamente la introducción de un motivo, como es el esclavo turco encadenado, de incuestionable raigambre italiana.

⁶² Francisco Ollero Lobato, "De la ocasión a la alegoría. Retratos, imágenes y fiestas tras la victoria de Viena de 1683", *Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte*, 13, (2014), pp. 221-239.

⁶³ Cristina Igual Castelló e Inmaculada Rodríguez Moya, "Sultanes, guerreros y mercaderes: Tipos orientales en el Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia", en *El Greco en su IV Centenario: patrimonio hispánico y diálogo intercultural*, dir. María Esther Almarcha Núñez-Herrador et al., (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016), pp. 487-505.

Fuentes Documentales:

Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF)

Leg-5-62-8. Memorial del impresor Antonio Sanz dirigido al marqués de Grimaldi al reimprimir las obras de Palomino pidiendo que se faciliten por la Academia cuantas noticias se tengan sobre la vida y obras de artistas que florecieron desde 1724 a 1775. Madrid, 6 de febrero de 1775.

Bibliografía:

Aterido Fernández 2015: Ángel Aterido Fernández, *El final del Siglo de Oro: la pintura en Madrid en el cambio dinástico, 1685-1726*, (Madrid: CSIC/Coll & Cortés, 2015).

Bassegoda 1994: Bonaventura Bassegoda Hugas, "Noves dades sobre el canonge Vicente Vitoria (Dénia 1650-Roma 1709), tractadista, pintor, grabador i col·leccionista", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 2, (1994), pp. 37-62.

Bassegoda 1998: Bonaventura Bassegoda Hugas, "Vicente Vitoria (Denia, 1650-Roma, 1709), coleccionista de estampas y estudioso de la obra grabada a partir de Rafael" en *El Mediterráneo y el Arte Español. Actas del XI Congreso del Comité Español de Historia del Arte*, dir. Joaquín Bérchez, et. al., (Valencia: Comité Español de Historia del Arte, 1998), pp. 219-224.

Bedmar 1680: Lucas Antonio de Bedmar, *Descripcion verdadera y puntual de la real, magestuosa, y publica entrada, que hizo la reyna nuestra señora doña Maria Luisa de Borbon...*, (1680).

Bernal Navarro 2017: Juana H. Bernal Navarro, "Estudio del ciclo iconográfico de San Nicolás Obispo de Bary y San Pedro de Verona" en *Intervención Arquitectónica y Pictórico-Ornamental en la Iglesia Parroquial de San Nicolás Obispo y San Pedro Mártir de Valencia*, dir. Pilar Roig Picazo, et al., (Valencia: Parroquia de San Nicolás, 2017), pp. 64-97.

Borrull 1915: Javier Borrull, "La decoración pictórica de los Santos Juanes de Valencia. Un dictamen inédito de Palomino", *Archivo de Arte valenciano*, 1, 2, (1915), pp. 50-58.

Bunes Ibarra 1989: Miguel Ángel de Bunes Ibarra, *La imagen de los musulmanes y del Norte de Africa en la España de los siglos XVI y XVII: los caracteres de una hostilidad*, (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1989).

Bunes Ibarra 2015: Miguel Ángel de Bunes Ibarra, *El Imperio Otomano (1451-1807)*, (Madrid: Síntesis, 2015).

Capriotti 2016: Giuseppe Capriotti, "Dalla minaccia ebraica allo schiavo turco. L'immagine dell'alterità religiosa in area adriatica tra XV e XVIII secolo" en *Identidades cuestionadas: Coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (SS. XIV-XVIII)*, dir. Borja Franco Llopis, et al., (Valencia: Universitat de València, 2016), pp. 357-374.

Capriotti 2019: Giuseppe Capriotti, "Defeating the Enemy: The Image of the Turkish Slave in the Adriatic Periphery of the Papal States in the 18th Century" en *Jews and Muslims Made Visible in Christian Iberia and Beyond, 14th to 18th Centuries*, dir. Borja Franco Llopis y Antonio Urquizar-Herrera, (Brill: Leiden, 2019), pp. 355-380.

Carabias Torres 2010: Ana María Carabias Torres, "La producción editorial sobre el Imperio Otomano y los turcos en España (1470-1850). Una investigación *in fieri*", *Tiempos modernos: Revista Electrónica de Historia Moderna*, 7, 20, (2010), pp. 1-35.

Ceán Bermúdez 1800: Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de la Bellas Artes en España*, (Madrid: Viuda de Ibarra, 1800).

D'Albis 2013: Cécile D'Albis, "L'écho d'un événement international: les thématiques des textes qui circulent au moment du second siège de Vienne (1683)", *Revue de l'IFHA*, 5, (2013), (En web: <http://journals.openedition.org/ifha/7422>, consultada: 15 de febrero de 2023).

De Bellebat 1709: De Bellebat (sic), *Relation du voyage de Monseigneur André de Mello de Castro à la Cour de Rome en qualité de envoyé extraordinaire du Roi de Portugal Dom Jean V auprès de Sa Sainteté Clément XI. Relação da viagem do exmo sor André de Mello de Castro á Corte de Roma...*, (París: Anisson, 1709).

Donoso Jiménez 2016: Isaac Donoso Jiménez, "El concepto asiático de 'moro'", *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos*, 44, (2016), pp. 39-59.

Franco Llopis 2008: Borja Franco Llopis, *La pintura valenciana entre 1550 y 1609. Cristología y adoctrinamiento morisco*, (Lleida-Valencia: Universitat de Lleida-Universitat de València, 2008).

Franco Llopis 2017: Borja Franco Llopis, "Images of Islam in the Ephemeral Art of the Spanish Habsburgs: an initial approach", *Il Capitale culturale*, 6, (2017), pp. 87-116.

Franco Llopis 2018: Borja Franco Llopis, "Turks, Moriscos, and old Christians: cultural policies and the use of art and architecture as a means to control the faith before and after Lepanto. Some Reflections on the Valencia area", *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 24, 1, (2018), pp. 73-91.

Franco Llopis 2020: Borja Franco Llopis, "Ephemeral Art and Otherness: The Image of the Muslim in Valencian Festivities and Triumphal Entries in the 16th

and 17th Centuries" en *'Otherness' in Space and Architecture: Jews, Muslims and Christians in Western European Art (1200-1650)*, ed. Maria Portmann, (Bern: Peter Lang, 2020), pp. 149-177.

García Martín, 2004: Pedro García Martín, *La péñola y el acero. La idea de Cruzada en la España del Siglo de Oro*, (Sevilla: S&C ediciones, 2004).

González Cuerva 2012: Rubén González Cuerva, "La última cruzada: España en la guerra de la Liga Santa (1683-1699)" en *Tiempo de cambios. Guerra, diplomacia y política internacional de la Monarquía Hispánica (1648-1700)*, ed. Porfirio Sanz Camañes, (Madrid: Actas, 2012), pp. 221-248.

González Tornel et al. 2014: Pablo González Tornel, Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez Moya, *La fiesta barroca. El Reino de Valencia (1599-1802)*, (Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2014).

Igual Castelló y Rodríguez Moya 2016: Cristina Igual Castelló e Inmaculada Rodríguez Moya, "Sultanes, guerreros y mercaderes: Tipos orientales en el Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia" en *El Greco en su IV Centenario: patrimonio hispánico y diálogo intercultural*, dir. Esther Almarcha Núñez-Herrador et al., (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016), pp. 487-505.

Lisboa 2000: *Arte efémera em Portugal*, ed. João Castel Branco Pereira, (Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2000).

Llorens Montoro 1988: Juan Vicente Llorens Montoro, *El programa iconográfico del templo de San Nicolás obispo y las obras de Antonio Palomino en Valencia*, (Valencia: Ecir, 1988).

López Torrijos 1985: Rosa López Torrijos, "Grabados y dibujos para la entrada en Madrid de María Luisa de Orleans (1680)", *Archivo Español de Arte*, 231, (1985), pp. 239-250.

Lores Mestre 1999: Beatriz Lores Mestre, *Fiesta y arte efímero en el Castellón del setecientos: celebraciones extraordinarias promovidas por la Corona y por la Iglesia*, (Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1999).

Marco García 2021: Víctor Marco García, *Pintura barroca en Valencia, 1600-1737*, (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2021).

Martin y Weiss 2019: Meredith Martin y Gillian Weiss, "A Tale of Two Guns: Maritime Weapons between France and Algiers" en *The Mobility of People and Things in the Early-Modern Mediterranean: The Art of Travel*, ed. Elisabeth Fraser, (New York: Routledge, 2019), pp. 27-48.

Martin y Weiss 2022: Meredith Martin y Gillian Weiss, *The Sun King at Sea: Maritime Art and Galley Slavery in Louis XIV's France*, (Los Angeles: Getty Research Institute, 2022).

Mínguez 2016: Víctor Mínguez, "Luca Giordano en la corte de Carlos II (1692-1700). El canto del cisne de la fabricación habsbúrgica de la imagen del rey" en *La decadencia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII. Viejas imágenes*

y nuevas aportaciones, ed. María del Carmen Saavedra, (Madrid: Biblioteca nueva, 2016), pp. 73-89.

Mínguez 2017: Víctor Mínguez, *Infierno y gloria en el mar. Los Habsburgo y la imagen artística de Lepanto (1430-1700)*, (Castellón: Universitat Jaume I, 2017).

Mínguez 2022: Víctor Mínguez, *Europa desencadenada. Imaginario barroco de la liberación de Viena (1683-1782)*, (Castellón: Universitat Jaume I, 2022).

Morandi 2022: Chiara Giulia Morandi, "Heroic Comparisons in Images of Christian Political and Military Leaders Engaged in the Wars against the Turks: Some Observations Starting from the Battle of Lepanto (1571)", en *Images and Borderlands: The Mediterranean Basin between Christendom and the Muslim World in the Early Modern Age*, dir. Ivana Čapeta Rakić y Giuseppe Capriotti, (Turnhout: Brepols, 2022), pp. 133-154.

Ollero Lobato 2014: Francisco Ollero Lobato, "De la ocasión a la alegoría. Retratos, imágenes y fiestas tras la victoria de Viena de 1683", *Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte*, 13, (2014), pp. 221-239.

Orellana 1930: Marcos Antonio de Orellana, *Biografía pictórica valentina: o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos: obra filológica* (ms. 1780-1805), ed. Xavier de Salas, (Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1930).

Palomino 1724: Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica...*; t. 2. *Practica de la pintura, en que se trata de el modo de pintar à el olio, temple y fresco*; t. 3. *El Parnaso español pintoresco laureado*, (Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, 1724).

Perceval 2023: José María Perceval, "Uno y múltiple: el turco y los diferentes turcos imaginados por la propaganda literaria de los siglos XVI y XVII", *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 11, 2, (2023), pp. 19-34.

Rega Castro 2017: Iván Rega Castro, "Vanquished Moors and Turkish prisoners. The images of Islam and the official royal propaganda at the time of John V of Portugal in the early 18th century", *Il Capitale Culturale*, 6, (2017), pp. 223-242.

Rega Castro 2020: Iván Rega Castro, "Tejiendo la memoria del otro: Los cartones de la Toma de Orán, de 1732, y la imaginería (anti)musulmana en el contexto de las campañas hispanas en Argelia", *Eikón Imago*, 15, (2020), pp. 255-280.

Rega Castro 2022: Iván Rega Castro, "At his feet'. The Image of the Eastern Prisoner in late Baroque Iberian public sculptures" en *Images and Borderlands: The Mediterranean Basin between Christendom and the Muslim World in the Early Modern Age*, dir. Ivana Čapeta Rakić y Giuseppe Capriotti, (Turnhout: Brepols, 2022), pp. 279-299.

Rega y Franco 2021: Iván Rega Castro y Borja Franco Llopis, *Imágenes del islam y fiesta pública en la corte portuguesa. De la Unión Ibérica al terremoto de Lisboa*, (Gijón: Trea, 2021).

Ricci 2023: María Luisa Ricci, "Experimentaciones iconográficas para una controvertida condición: esclavos cristianos y musulmanes en la *Visión de San Juan de Mata* en Livorno" en *Otras historias: conversos, moriscos y esclavos: nuevas visiones para viejos problemas*, dir. Francisco Javier Moreno Díaz del Campo y Borja Franco Llopis, (Gijón: Ediciones Trea, 2023), pp. 117-134.

Ripa 2007: Cesare Ripa, *Iconología* (ed. orig. 1593), (Madrid: Akal, 2007).

Roig 2017: Pilar Roig Picazo, "Proyecto de restauración de la pintura mural y revestimiento ornamental de la nave central y descubrimiento y restauración de las pinturas murales ocultas en la cancela de la de la Iglesia Parroquial de San Nicolás Obispo y San Pedro Mártir, de Valencia" en *Intervención Arquitectónica y Pictórico-Ornamental en la Iglesia Parroquial de San Nicolás Obispo y San Pedro Mártir de Valencia*, dir. Pilar Roig Picazo, et al., (Valencia: Parroquia de San Nicolás, 2017), pp. 14-25.

Roig 2020: Pilar Roig Picazo, "De Palomino a Vidal. Un barroco valenciano" en *La historia del arte a través de los murales valencianos*, dir. Manuel Muñoz Ibáñez, (Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, 2020), pp. 185- 219.

Rosen 2015: Mark Rosen, "Pietro Tacca's Quattro Mori and the Conditions of Slavery in Early Seicento Tuscany", *The Art Bulletin*, 97, 1 (2015), pp. 34-57.

Saavedra Fajardo 1642: Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un principe politico christiano: rapresentada [sic] en cien empresas, dedicada al principe de las Españas nuestro señor*, (Milán, 1642).

Scorza 2012: Rick Scorza, "Messina 1535 to Lepanto 1571. Vasari, Borghini and the Imagery of Moors, Barbarians and Turks" en *The Slave in European Art. From Renaissance Trophy to Abolitionist Emblem*, dir. Elizabeth McGrath y Jean Michel Massing, (Londres-Turin: The Warburg Institute-Nino Aragno Editore, 2012), pp. 121-163.

Stagno 2017: Laura Stagno, "Triumphing over the Enemy. References to the Turks as Part of Andrea, Giannettino and Giovanni Andrea Doria's Artistic Patronage and Public Image", *Il Capitale culturale*, 6 (2017), pp. 145-188.

Stagno 2019: Laura Stagno, "Turks in Genoese Art, 16th–18th Centuries: Roles and Images" en *Jews and Muslims Made Visible in Christian Iberia and Beyond, 14th to 18th Centuries. Another image*, dir. Borja Franco Llopis y Antonio Urquizar Herrera, (Leiden: Brill, 2019), pp. 296-330.

Stagno 2021: Laura Stagno, "Celebrating Lepanto in the Republic of Genova: Giovanni Andrea Doria's and Other Aristocrats' Patronage. Portraits, Paintings and Tapestries" en *Lepanto and beyond: Encounters between Christians and*

Muslims in the Mediterranean, dir. Laura Stagno y Borja Franco Llopis, (Lovaina: Leuven University Press, 2021), pp. 171-208.

Stoichita 2016: Victor I. Stoichita, *La imagen del Otro: Negros, judíos, musulmanes y gitanos en el arte occidental en los albores de la Edad Moderna*, (Madrid: Cátedra, 2016).

Valda 1663: Joan Baptista de Valda, *Solenes fiestas que celebro Valencia a la Immaculada Concepcion de la Virgen Maria...* (Valencia: Gerónimo Vilagrasa, 1663).

Verdadera, y nueva Relación 1680: *Verdadera, y nueva Relacion de la solemne, y Real entrada, que ha hecho la Reyna ... D. Luysa Maria de Borbon...*, (Madrid, 1680).

Zapata Fernández de la Hoz 1991: Teresa Zapata Fernández de la Hoz, "Proyecto del Ayuntamiento madrileño para el libro de la entrada en la corte de la reina María Luisa de Orleans (1680)", *Villa de Madrid*, 105-106 (1991), pp. 5-29.

Zapata Fernández de la Hoz 2000: Teresa Zapata Fernández de la Hoz, *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans arte y fiesta en el Madrid de Carlos II*, (Aranjuez: Doce calles, 2000).

Recibido: 07/10/2023

Aceptado: 07/11/2023