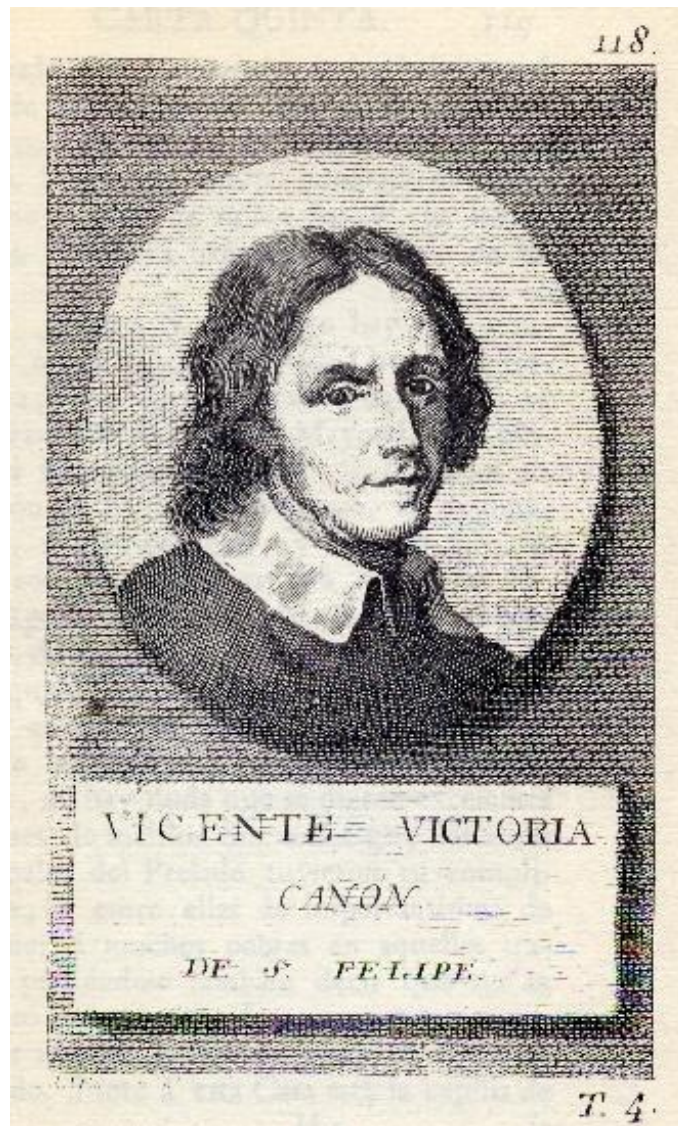


EL PINTOR VITORIA Y EL ÁNGEL DEL APOCALIPSIS (I)

Historias de la bibliografía vicentina de Teulada (2)

Tomás Merlos Sánchez

En noviembre de 1893 el historiador de Denia D. Roque Chabás, canónigo archivero de la catedral de Valencia, reivindicaba en la revista *El Archivo* que dirigía, que el pintor Vitoria (1650-1709), en contra de lo que se publicaba entonces, había nacido en Denia. El artículo finalizaba así: *“la personalidad de D. Vicente Vitoria es tan importante, que puede justificar el orgullo de una ciudad como Denia que le tiene por hijo, y a la que de hoy en adelante nadie le puede disputar este título”* (VII, 330). En la biblioteca del *Centre d’Estudis Vicentins* de Teulada se halla una importante colección de libros y grabados relacionados con este ilustre personaje de la Marina Alta, del que, aunque se haya publicado algo sobre su polifacética obra en diversos ámbitos culturales, se desconoce casi al completo su influencia en el vicentinismo de la Italia del XVIII, su siglo de oro al respecto.



Autorretrato de V. Vitoria (Fabregat, 1774), en Ponz, *V. de Esp.* IV, facs. 3.ª ed., 1789 (CEV. Teulada).

Disparidad de datos personales de Vicente Vitoria

Suele pasar con quienes han desarrollado su actividad en más de un país, que son conocidos de distintas maneras. En Italia, donde pasó muchos años, nuestro personaje es "*Vincenzo Vittoria*". Así se ve en el artículo denso y muy documentado (44 páginas, 134 notas) publicado por Stella Rudolph: "*Vincenzo Vittoria fra pitture, poesie e polemiche*", *Labyrinthos* 13/16, 1988-1989 (no está en línea y es de muy difícil consulta, pero se encuentra en la biblioteca del CEV de Teulada), y en la tesis doctoral de Marzia Guerrieri, *Collezionismo e mercato di disegni a Roma nella prima metà del Settecento, curs 2009-2010* (en línea), con documentación nueva muy interesante. También se le llama así en instituciones que tienen trabajos suyos, como el British Museum, la Royal Academy of Arts y otras, así como en trabajos sobre su obra en inglés, como el primero de ellos (1967: Blunt, "*Don Vincenzo Vittoria*", en *The Burlington Magazine* CIX). En España, la Real Academia de la Historia, el Museo del Prado, la Biblioteca Nacional de España y la Biblioteca Valenciana lo denominan "*Vicente Victoria*", como hicieran Palomino y Ceán Bermúdez. En publicaciones valencianas y catalanas vemos escrito su nombre como "*Vicente Vitoria*", como hiciera Ximeno a mediados del siglo XVIII, y Bassegoda en sus artículos, imprescindibles para este tema (en catalán y castellano), y también como "*Vicent Vitoria*", "*Vicent Victòria*", y otras variantes.

Sobre el lugar y fecha de nacimiento de Vicente Vitoria no ha habido consenso en siglos. Palomino, que lo conoció, decía en su biografía del pintor: "*Don Vicente Victoria, fue natural de la Ciudad de Valencia*" (1714: *El Museo Pict.* III, 494), sin dar año de nacimiento. Ximeno repitió lo mismo (1749: *Escrit.* II, 164). Mayans, en cambio, escribió: "*D. Vicente Vitoria, canónigo de Játiva, su patria, en donde nació año 1658*" (Ms. 1776, 1.ª ed. 1854: *Arte de p.*, 174). Orellana volvió a adjudicarle Valencia como ciudad natal, con fecha de nacimiento aproximada: "*Nació en Valencia por el año de 1658*" (Ms. s. XVIII, 2.ª ed. 1967: *Biogr.*, 274). Ceán Bermúdez copió la frase de Orellana, sin el "*por*" (1800: *Dicc.* V, 215). Fue precisamente la lectura de esto último lo que motivó la investigación del historiador Chabás. Examinando los libros parroquiales encontró la partida de casamiento de los padres, el genovés Jacomo Victoria, que se casó en segundas nupcias con Escolástica Gastaldo, natural de Denia, y las partidas de bautismo de 6 hijos, entre ellas la de Vicente, el cuarto de ellos, bautizado en Denia el 13 de agosto de 1650 (la ortografía del apellido familiar varía en los archivos parroquiales, unas veces *Victoria*, otras *Vitoria*).



Comienzo del artículo del historiador Chabás sobre el pintor Vitoria (Facs., CEV. Teulada).

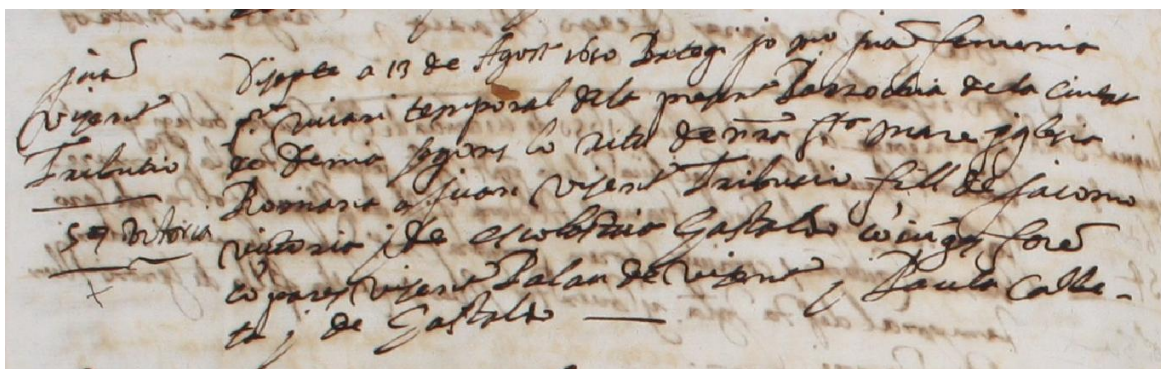
Citando el artículo de Chabás, el barón de Alcahalí (Ruiz de Lihory), en su *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, dio por confirmado dicho lugar de nacimiento, así como la fecha de bautismo, no de nacimiento (1897: *Dic.*, 327). La misma referencia dio Mayer en su biografía del pintor (1913: *Gesch. II*, 245). La principal fuente de referencia artística, el diccionario biográfico alemán Thieme-Becker, en su entrada sobre el pintor Vitoria, en el tomo 34, dio una fecha precisa de su nacimiento, cuatro meses antes del bautismo: el 9 de abril de 1650 (1940: *Allge. XXXIV*, 330). Es la misma fecha que daría Rudolph en el artículo citado (*o. c.*, 227). Se encuentra también esa fecha en el importante diccionario francés de artistas Bénézit, en su 4ª ed. (1999: *Dict. XIV*, 210), y en otros escritos. Pero ese dato es erróneo. Esa fecha la había dado Chabás como día de nacimiento del último de los hermanos Vitoria: "*Este último, nació el 9 de Abril*" (*o. c.*, 329). El barón de Alcahalí repitió la misma frase, pero al no haber dado la relación completa de hijos, en la que se ve que Vicente no fue el último, si no se hacía una lectura atenta de su reseña biográfica era fácil confundirse, incluso tratándose de la prestigiosa obra de Thieme y Becker. Dicho en ella, se suponía que el dato era correcto, y así lo creyó Rudolph, que examinaba todo hasta el último detalle.

Por otra parte, en las últimas décadas, en artículos y webs de España, incluso de alguna institución relevante, se ve que se data como fecha de nacimiento del artista la que diera Chabás como de bautismo: el 13 de agosto de 1650. Eso es un claro error, porque salvo los bautismos de urgencia junto al lecho del parto por peligro de muerte del recién nacido, las constituciones sinodales de los arzobispados durante el siglo XVII prescribían que los bautismos tenían que realizarse en las parroquias, en un plazo de ocho días (hay muchas de esas constituciones sinodales del siglo XVII en línea, los "*ocho días*" era una prescripción compartida).

Ahora bien, ¿podríamos saber en qué día nació realmente? Pues la respuesta posiblemente esté en el mismo artículo de Chabás. En la partida de bautismo que transcribió se lee: "*Disapte a 13 de Agost 1650 Bategi jo [...] a Juan Vicent Tribucio (sic) fill de jacomo Victoria i de escolastica Gastaldo [...]*" (*ib.*, 329). Y anota el historiador a continuación: "*Como aparece por este bautismo, el primer nombre fué Juan, pero como era también el de un hermano mayor, no usó más que el segundo*". Cita, para documentarlo, su partida de confirmación, de 1654: "*Vicent fill de Jacomo Vitoria y de escolastica Gastaldo*". Chabás no dice nada acerca del tercer nombre, tan sumamente raro que se escribió con metátesis: "*Tribucio*". Y añade: "*Sus hermanos fueron también confirmados aquel año y solo aparecen con un nombre, nó con los tres de la partida de bautismo*". Demasiados nombres. Antiguamente había que homenajear en las partidas de bautismo a los familiares y personas queridas, pero parece que, al menos en el caso de Vicente, se sumó seguramente a los honores la costumbre atávica de poner al recién nacido también, como otro nombre más, el del santo del día de su nacimiento. En 1650, el 11 de agosto era la festividad de San Tiburcio, igual que ahora.

Viendo que esos archivos parroquiales existían todavía, afortunadamente, fui a consultarlos para comprobar si en los nombres de los hermanos de Vicente había también santos del día. Efectivamente, en aquel tiempo la costumbre en Denia era incorporar como nombre secundario el santo más relevante en torno a una fecha de nacimiento. Los días previos y los siguientes de una fiesta importante vemos repetirse esos nombres, incluso semanas después en el caso de los santos más populares: San Roque (el patrón de Denia, ya entonces), San Bernardo (el santo de Carlet y Alcira), etc. Por ejemplo, después del bautismo de Vicente Vitoria, el niño bautizado al día siguiente, 14 de agosto, dos días antes de la fiesta de San Roque, ya lleva dicho nombre como secundario, y también lo llevan otros tres niños más, hasta el 3 septiembre, y los dos que no lo tienen es porque incluyen a otros santos: el bautizado el 27 de agosto incorpora un *Luis* (dos días después de San Luis), y el bautizado al día siguiente un *Agustín* (en la fiesta del santo), en ambos casos, como tercer

nombre. En los archivos parroquiales se puede ver que todos los hermanos de Vicente, nacidos entre 1644 y 1654, recibieron nombres secundarios según esta costumbre. Lo vemos así en la partida de bautismo del hermano anterior a Vicente, un 30 de octubre, que incorporaba el nombre de *Simón*, igual que el niño bautizado el día anterior (San Simón es el 28 de octubre). En la Denia de aquellos años, cada partida de bautismo tenía varios nombres, por lo general 3 (uno de los hermanos Vitoria tuvo 4), y era raro que alguno de ellos fuera poco común. Repasando los libros de confirmaciones de esos años, donde cada inscripción contiene un único nombre, se ve que la inmensa mayoría eran muy corrientes. Que Vicente se llamara también Tiburcio, nombre que no he encontrado en las partidas de bautismo de esa década, restringe su uso al santo del día en que nació, en su caso dos fechas antes del bautismo. Dos semanas atrás, el 31 de julio, otro niño había recibido también un tercer nombre poco común: *Abdón*, el santo del día anterior. En resumen, todo lo expuesto permite postular, con fundamento, una nueva fecha de nacimiento para Vicente Vitoria: el 11 de agosto de 1650.



Partida de bautismo de Vicente Vitoria (ADV, Dénia: NSA, QL 1633-1651, f. 136). Obsérvese que en la partida de bautismo se escribe "Victoria", pero en el resumen de la izquierda se lee "Vitoria". En la partida de confirmación, en 1654, el apellido figura como "Vitoria" (f. 172v). La metátesis de "Tribucio" por *Tiburcio* se repite dos veces.

El italianizante Vincenzo Vittoria

Que Vicente Vitoria tuviera querencia por Italia y que hablara y escribiera perfectamente en italiano, según testimonios, nos lleva a pensar que hablaría en esta lengua con su padre desde su niñez. Desgraciadamente, Chabás dio un dato más en su artículo: se quedó huérfano de padre con apenas 4 años recién cumplidos. No sabemos nada de su infancia y juventud, solamente que estudió en la ciudad de Valencia. Con 24 años estaba en Florencia intentando conseguir una beca para formarse como pintor en Roma, consiguiéndola 3 años después, sin el compromiso de ingresar en la academia florentina de esa ciudad, pudiendo continuar en la academia de Carlo Maratta, el pintor más alabado en aquel tiempo, donde ya estaba aprendiendo. Lo que sabemos de Vitoria de sus primeros años en Italia procede sobre todo de las investigaciones de Goldberg (1983: *Patterns in Late Medici Art Patronage*).

Los 9 años de aprendizaje con aquel gran maestro le capacitaron para el dibujo y la pintura, y se nota su influencia en la composición de sus cuadros. Pero Vincenzo Vittoria, que así quería ser conocido en Italia, no pretendía formarse con ahínco para labrarse un futuro como artista, él tenía intereses variados y la pintura era uno más. De aquella estancia en Roma dejó constancia en un manuscrito de 458 páginas: *Academia de Pintura del Señor Carlos Maratti*. Prandi apuntó en 1941 que el "*anonimo spagnolo*" descubierto en la Biblioteca Corsiniana podría ser de Vincenzo Vittoria

(o. c., 205), que permanece prácticamente inédito, salvo algunos pasajes. En esta especie de *Banquete* platónico hay un diálogo entre 3 personajes, Maratta, Bellori, el más importante historiador del arte de su tiempo, y un *discípulo* (el propio Vitoria). A lo largo de 7 noches el diálogo entre ellos sigue la historia de la pintura hasta finales del siglo XVI. Vemos aparecer ya las características peculiares de la personalidad de Vitoria, que se acentuarán cada vez más: refinamiento, erudición, coleccionismo... Al principio del manuscrito dice que se hallaba en Roma “*estudiando la Pintura por su mero deleite*” (copia de la 1.ª p. del ms. en Prandi [o. c., 202] i Rudolph, [o. c., 257]). Orlandi, en su diccionario de artistas, lo describió como “*celebre Dilettante*” (1719: *L'abcd.*, 139), y la palabra *dilettante* se suele usar para referirse a él. En Roma se creía, cuando estaba formándose con Maratta, que era miembro de la nobleza, así se ve en un libro del historiador del arte Filippo Titi, que dice acerca de una pintura suya en Roma, cuando aún vivía allí, que era de “*D. Vincenzo Vittoria nobile di Valenza, & ornato di molte virtù*” (1686: *Amma.*, 168). Al parecer su faceta de coleccionista de arte y, sobre todo, de intermediario, le proporcionaba una vida holgada. Chabás, en su artículo, había documentado que el padre del pintor había sido “*mercader*”, que su madre al casarse era hija de un “*llaurador*”, y que su hermano mayor, Juan Bautista, llegó a ser “*Batle*” de la ciudad de Denia. En 1697, Vicente Vitoria, que era ya canónigo de Játiva, encargó una lápida mortuoria para su hermano mayor, cuya inscripción en latín el historiador Chabás apostillaba así: “*Las aficiones arqueológicas del canónigo de Játiva y sus pujos por la alcurnia romana, le hicieron estampar que era descendiente ab illustri romana, stirpe Victoria, y en su escudo un león posado con una estrella en lo alto. Y por cierto que esta inscripción prueba en nuestro Victoria la erudición que le supone Cean, y corresponde á su trato con literatos y anticuarios*” (o. c., 329). Desde que en 1686 consiguiera una canonjía de la colegiata de Játiva, aunque demoró su partida de Roma hasta 1688, ese nombramiento estuvo presente siempre en las firmas de sus trabajos. Entre los distintos títulos que fue acumulando, algunos de ellos de dudosa autenticidad, según Rudolph (como las afirmaciones de Palomino: “*Antiquario del Papa, con salario señalado*”, y “*Pintor del Serenissimo Señor Gran Duque de Toscana*” [o. c., 495 y 496]), destacan los que exhibió en la portada de su último libro, *Vita, e miracoli dell'apostolo valenziano San Vincenzo Ferreri*, Roma, 1705, dedicado a una religiosa, sobrina del papa Clemente XI, con el escudo familiar de la familia del papa, los Albani, curiosamente con una estrella en lo alto también, como el de Vitoria. La autoría del libro se presentaba así: “*Da Don Vincenzo Vittoria Valenziano, Parente del Santo, e Canonico di Xativa, tra gli Arcadi detto [entre los arcades llamado] Eriseno Langiano*”.



Portada del libro de Vitoria, *Vita ... San Vincenzo Ferreri*, 1705 (CEV. Teulada)

Su parentesco con el santo denota que el canónigo Vitoria había leído el manuscrito de su paisano Marco Antonio Palau, *Diana desenterrada*, de 1643, unas memorias históricas de Denia, que le dedicaba a San Vicente el capítulo 21, donde cuenta la prosapia de la familia Ferrer, desde que vinieran a Denia su padre y su tío desde Palamós (Gerona), hacia 1335, hasta la prolífica descendencia de un sobrino nieto que vivió en la casa familiar y se casó 4 veces, teniendo 4 hijos y 10 hijas, de manera, decía Palau: “*que ellos, y ellas se mezclaron por matrimonios con todos los linages honrados de Denia, que apenas se halla en Denia quien no tenga parte deste parentesco*” (1763: Ms., f 52v), demostrando con nombres de sus ancestros que era pariente del santo. Esa investigación de Palau la resumió Vitoria en el primer capítulo de su libro, citando la fuente, y añadiendo cómo un abuelo materno suyo Gastaldo había emparentado con una Ferrer de aquel tronco familiar del santo, demostrando que él también tenía ese parentesco.

En cuanto a por qué llamaban los arcades “*Eriseno Langiano*” al canónigo Vitoria, es al día de hoy un misterio. Se suele citar, pero no he hallado ningún escrito que intente interpretarlo. Ahora bien, conociendo la importancia que le daba el pintor al simbolismo, algo que destacaba Rudolph, ese nombre tiene que tener un porqué. Apuntaré algunas hipótesis de interpretación.

Vincenzo Vittoria había conseguido entrar en la Academia de los Arcades, una sociedad literaria fundada en 1690, en Roma. Los miembros pretendían una depuración de la poesía barroca volviendo a los clásicos y, en el fondo, una renovación cultural, con la antigua Arcadia pastoril como escenario, una especie de Utopía, tierra de felicidad. En realidad, era una especie de club selecto de personalidades eminentes, incluyendo príncipes y cardenales, con unas condiciones de acceso muy restringidas, que tenían reuniones periódicas en las que se recitaban poesías en jardines palaciegos, mientras se hacían los contactos oportunos. En los primeros años de aquella academia, Vitoria estaba fuera de Roma, pero el lugar que escogió para vivir en Valencia, después de un tiempo en Játiva, donde atendió a sus obligaciones como canónigo de la Colegiata, fue en los alrededores de Ruzafa, en pleno campo, a tono con esa nueva sensibilidad *arcádica*, lo que causaba sorpresa. Al volver a Roma, sus influyentes amistades le facilitaron la entrada en aquella sociedad.

Todo nuevo *pastor arcade* tenía que tener un apelativo. Este constaba de dos nombres, el primero lo proporcionaba por sorteo la propia academia y el segundo lo elegía el neófito, relacionado con algún lugar arcádico que la institución diera por bueno. Esto lo contaba con detalle quien fuera uno de los fundadores y secretario de la misma durante 38 años, Crescimbeni (1730: *La Bellezza*, 311-312). El nombre con el que Vincenzo Vittoria ingresó en la Academia de los Arcades fue *Eriseno Langiano*. Es decir, el nombre de Eriseno le llegó por sorteo. El apellido arcádico *Langiano* (pronunciación en dialecto local de la actual ciudad italiana de Lanciano), ya había sido elegido por un arcade eminente, fallecido cuando ingresó el dianense, que había sido abad de Montecasino y arzobispo de Rossano, Angelo della Noce, íntimo amigo del cardenal Albani, otro pastor arcade más, que sería poco después el papa *Clemente XI* (Crescimbeni escribió la biografía de aquel *Langiano*, que la asamblea de los arcades aprobó con este comentario: “*la somma stima che di lui faceva [la alta estima que por él tenía] il Signor Cardinale Albani ora Santissimo Padre e Signor nostro CLEMENTE XI*” [1708: *Le Vite* I, 27]). Para Vincenzo Vittoria, elegir también ese apellido arcádico tan estimado por el papa lo podía acercar aún más a su entorno próximo, para futuros favores, no habría hecho falta ninguna otra explicación. Sin embargo, o es mucha coincidencia, o se podría señalar una más (secundaria, en todo caso).

Lanciano es una ciudad italiana donde la leyenda dice que había nacido Longino, el centurión que atravesó el costado de Jesús en la cruz, cuya lanza aparece en el escudo de la ciudad (esa lanza es un hito del esoterismo, como el santo grial). En el proceso de exculpar a los romanos de la muerte de Jesús (y de culpar para siempre a los judíos), cuando empezó la predicación entre

los gentiles, se fue santificando a algunos de los romanos que aparecían en el relato de la crucifixión. Entre ellos San Longino y San Dimas (el buen ladrón), en varias iglesias cristianas, la católica incluida; Santa Prócula (mujer de Pilatos), en la iglesia ortodoxa y la copta; e incluso San Poncio Pilatos, en la iglesia copta.



Escudo de Lanciano, con la lanza de Longino. *Wikimedia Commons* (autor: MostEpic).

Pero el Longino famoso entre los arcades no era precisamente el centurión, sino el filósofo de la Antigüedad, con ese nombre, autor del tratado *Sobre lo Sublime*, que había sido traducido del griego al francés por Boileau en 1674 y que causó sensación, con numerosas reediciones y traducciones a otras lenguas. Desde el *Arte Poética* de Aristóteles no se había leído nada igual, y el influjo de este tratado duró más de un siglo, culminando con los libros de estética de Kant: *Lo bello y lo sublime* y, sobre todo, la *Crítica del juicio*. En los escritos de los arcades son abundantes las referencias a Longino y el uso de la palabra *sublime*, muy rara en los libros italianos hasta entonces. Esta palabra era empleada a menudo por ellos porque encajaba perfectamente con su programa estético (mucho después, la traducción del tratado de Longino al español de Manuel Pérez señalaba la novedad de la palabra: “causarán cierta extrañeza algunos términos [...] por ejemplo, el Sublime, que es una voz nueva, de extraordinaria formación” (1770: Longino, *El Sublime*, 4v). En el siglo XIX se descubrió que este tratado no podía atribuirse al filósofo Longino, del siglo III, sino a otro anónimo anterior, del siglo I, llamado ahora *Pseudo-Longino*.

No sabemos si esa asociación de ideas *Langiano/Longino/Sublime* estuvo presente en la anterior elección de apellido arcádico hecha por el íntimo amigo del papa. En cualquier caso, el Vittoria aspirante a *Langiano*, que tenía a gala ser tanto pintor como poeta (nos han llegado algunas de sus poesías), compartiría ese entusiasmo arcádico por lo sublime.

El canónigo Vitoria

Mientras estuvo en Italia Vicente Vitoria realizó poca obra artística. Bassegoda investigó qué quedaba de todo aquello, llamando la atención sobre un posible autorretrato del canónigo en los fondos de la Galería Uffizi (hay imágenes de esos trabajos en su artículo *Noves dades sobre el canonge Vicente Vitoria*, 1994; se ven otros a color en el artículo de Marco, *Pintores valencianos en la Roma de finales del siglo XVII*, 2007). Se han identificado algunos cuadros de Vitoria en iglesias italianas, de calidad mediana, hay noticias de retratos que no se han hallado y nos quedan algunos grabados suyos. Sobre uno de estos, copiando la *Madonna de Foligno* de Rafael, Bottari en su edición de las *Vidas* de Vasari, emitió un juicio severo, diciendo que sería deseable una estampa mejor: “*Io ne ho veduta una stampa intagliata ad acqua forte da Vincenzio Vittoria Spagnuolo; ma se ne desidererebbe una stampa migliore*” (1759: Vasari, *Vite*, II, 106). Pocos trabajos suyos quedan hoy en Italia, pero son muchos más de lo que se conservan en España, donde desarrolló, realmente, su obra pictórica. Con ironía, decía Rudolph que pudo realizarse como pintor porque estaba lejos de la mirada crítica de los romanos: “*Lontano dagli occhi critici dei romani, il canonico poteva cimentarsi come pittore*” (o. c., 244).

Vuelto a España Vitoria en plena madurez, con la dignidad de canónigo, con el aura de su formación artística y con el prestigio de su relación con el poder, que dejó magnificar, si no lo propició él directamente, se prodigaron sus encargos artísticos y los elogios a sus creaciones. Lo vemos en la descripción de la procesión en Valencia en honor a San Pascual Bailón, en 1691, por sus fiestas de canonización, en que el estandarte de gran tamaño, con imagen del santo a ambos lados, cuyas astas portaban el gobernador de Valencia y el conde del Real, y sujetaban los cordones 4 caballeros de la nobleza, había sido pintado por el canónigo. Escribía el cronista: *“Estavan con tal viveza las dos Imagenes del Glorioso Santo, que no ay en mis alientos para pintarlas, pero animarà algo mis exanimas voces el siguiente soneto, que se imprimiò en digno loor de el muy afamado artifice, que fue el Señor Canonigo Vitoria, Academico de la Ilustre Academia de San Lucas en Roma, y de la de Florencia, Gentilhombre de Onor, que fuè, de el Eminentissimo, y Excelentissimo Cardenal de Medicis, y Pintor de Camara del Serenissimo Gran Duque de Toscana”* (1692: Mestre, Cielos, 130). Seguía un soneto ditirámico, que ya se había impreso entonces, para mayor gloria del artista. Pero ya está dicho que, aunque había tenido una beca de los Médici, no llegó a ingresar en la Academia de Florencia en Roma, dirigida por Ciro Ferri. Tampoco en la de San Lucas, también de Roma, la más prestigiosa del mundo.

La mayor parte de las pinturas del canónigo Vitoria realizadas en Valencia y alrededores fueron alabadas cuando aún se podían ver. Es notable el juicio sobre su obra que hiciera Palomino: *“Hizo en Valencia diferentes Retratos, de los quales vi yo algunos, que assi en lo parecido como en lo bien pintado, no se podian adelantar: porque en esto, con especialidad, y en todo lo que era contrahazer el natural fue verdaderamente insigne. Y assi vi en su estudio algunas trabesuras de esta calidad, que me pusieron admiracion; pues totalmente me engañaron teniendolas por naturales”* (o. c., 494). Se extiende en este pasaje en los trampantojos que vio en casa de Vitoria, que le admiraron, especialmente su librería selecta, en la que tenía una parte pintada con libros: *“la juzguè toda una!”*, exclama Palomino. En base a estas palabras y a alguna otra referencia, se le han adjudicado al pintor Vitoria unos cuantos cuadros de trampantojos (de hecho, las palabras “Vicente Victoria” en Imágenes de Google, proporciona sobre todo fotos de esos cuadros, aunque algunos críticos de arte cuestionan dicha autoría).

Años después de Palomino, en las cartas de su viaje por España, Ponz le dedicó 9 páginas a Vicente Vitoria, tras su visita al Convento de San Francisco de Valencia (demolido en 1891, ahora Plaza del Ayuntamiento). Empezaba su relato así: *“Catorce quadros grandes del célebre Canónigo D. Vicente Victoria hay en la Sacristía de este Convento, y representan en figuras del tamaño del natural diferentes historias [...] Todas las demás pinturas de Victoria son apreciables, y se vé en ellas el gusto de la escuela de Carlos Marati, de quien fue discípulo”* (1774: V. de E. IV, 127-128). Para honrar su memoria, terminaba diciendo que después de ver su autorretrato, había encargado *“hacer el dibujo de la cabeza”* (ib., 135). Y su apología del pintor Vitoria se acompañaba de la estampa abierta por Fabregat (con el “S. Felipe” de infausta memoria), la imagen habitual del pintor. La relación de obras citadas por Ponz fue muy ampliada por Orellana, con las pinturas al fresco de dos cúpulas valencianas, la de San Pedro, en la catedral, y la de la Concepción, en la antigua casa de los Jesuitas, así como con lienzos en la iglesia de San Agustín, de Valencia, y otros en Morella y Forcall, y algunos cuadros más. Orellana se deshizo en elogios sobre Vitoria: decía que quería en su obra *“no omitir un sugeto de tanto mérito y calificado”* (o. c., 274). Comentando su libro de 1703, añade: *“acreditó nuestro Vitoria, no sólo su mucha inteligencia en la Pintura y su basta erudición, si también su habilidad en gravar de aguafuerte”* (ib., 276), etc. En 1800, Ceán Bermúdez volvía a elogiar efusivamente al pintor: *“Victoria (D. Vicente) pintor y segundo Pablo de Céspedes por su erudicion en las humanidades, historia, antiquaria y por su teórica y práctica en la pintura [...]”* (o. c., 214-215), y continuaba con la relación de obras que escribiera Orellana, casi todas ellas ya desaparecidas. No

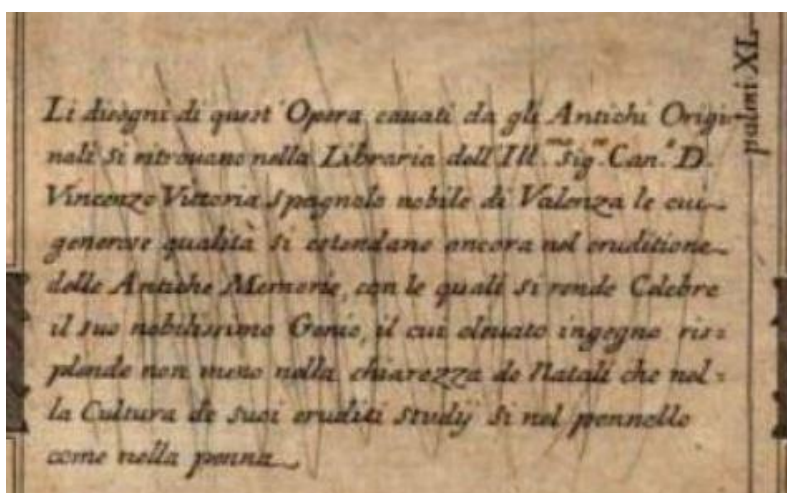
vemos en esa lista el trabajo de Vitoria en la iglesia de los Santos Juanes de Valencia, cuya paternidad se le asignó con posterioridad y que, por su relación con San Vicente Ferrer, veremos más adelante.

Las biografías de Vicente Vitoria sitúan su vuelta a Roma hacia el año 1700. Esa es la datación que dio Palomino, repetida por todos. Rudolph dio varias razones que justificaban ese regreso: la elección de Clemente XI, los fastos del Año Santo, la búsqueda de un editor para sus escritos de arte, y algunas más. Bassegoda, sin embargo, apuntó después una fecha precisa dada por el propio Vitoria en su libro sobre el santo valenciano: que volvió a Roma el año 1698 (o. c., 39). Palomino decía en 1714 que Vitoria "*Muriò finalmente in Roma por el año de 712*" (o. c., 496). Ximeno, Ceán Bermúdez y otros más dieron como fecha del óbito el año 1712, sin tener en cuenta que, en Italia, el libro de referencia de vidas de artistas, *L'abecedario pittorico* de Orlandi, en su edición de 1719, ya decía que había fallecido en 1709 (p. 139). Crescimbeni precisó poco después el lugar y la fecha: "*Morì questo riguardevole Uomo [hombre eminente] in Roma nel 1709. a' 22. di Maggio*" (1721: *Notizie III*, 91); hay copia del acta de su defunción en Guerrieri, o. c., 176. Es famosa la descripción del canónigo que hacía Orlandi: "*Fu celebre Dilettante di Disegni, di Stampe, di Medaglie, di Gemme, di Camei, di Marmi, di Metalli, e di altre erudite antichità, delle quali formato aveva un famoso Museo*" (o. c., 139). En su segunda estancia en Roma, el pintor no había continuado con su obra artística, sino que se dedicó al coleccionismo de antigüedades romanas, dibujos, grabados, especialmente de Rafael, a la clasificación de todo eso y, por supuesto, a engrandecer su propia reputación. Eso pasaba por conseguir publicar algo con su firma, lo que hizo en 1703, con un libro en defensa de Rafael, natural de Urbino, igual que el nuevo papa Clemente XI. El libro, *Osservazioni sopra il libro della Felsina pittrice*, tiene la autoría "*Da D. Vincenzo Vittoria / Patrizio Valenziano, e Canonico di Xativa*". Y al igual que con su otra publicación sobre San Vincenzo Ferreri, segundo y último libro suyo, en la portada figura el escudo de la familia Albani, la del papa Clemente XI. En el de 1703 el grabado con el escudo es desmesurado, y lleva una única firma: "*Can. Vitt. delin.*" [*Canonicus Vittoria delineavit*]. Es decir, el autor del dibujo, no de la estampa, fue el canónigo Vitoria (en las estampas abiertas por él añadía la abreviatura "*fe.*" [*fecit*]).



Vitoria, *Osservazioni sopra il libro della Felsina Pittrice* ... (Biblioteca Digital del Museo del Prado, Cerv/1448, portada).

La Universidad de Barcelona tiene un ejemplar de este libro y el grabado de la portada figura en su archivo de marcas de impresores de su colección de fondo antiguo, como perteneciente al impresor Gaetano Zenobi, descrito así: “*Dos àngels sostenen l'escut papal de Climent XI*” (ID: 12206349a). Esa descripción es errónea ya que lo que sostienen los ángeles es el escudo de la familia Albani. Los escudos papales llevan la tiara papal y las llaves de San Pedro. El cardenal Albani, al llegar a papa en 1700, añadió esos dos atributos a su escudo familiar. Por otra parte, examinando libros de Zenobi de la primera década del siglo XVIII, se ve que no tenía una marca propia. Raramente ponía alguna marca en el colofón y los grabados de sus portadas eran diferentes. El escudo papal lo usó en libros de contenido religioso, como el *Index Librorum prohibitorum* y pocos más, según los digitalizados. Con el escudo de la familia Albani en portadas de Zenobi de esa década, figuran solo los dos libros de Vitoria. Hay aparte otro de antigüedades romanas que, sin ser de tema religioso, lleva en portada el escudo papal. Se trata de *Le pitture antiche delle grotte di Roma, e del sepolcro de' Nasoni*, de 1706, una reedición ampliada con más texto y grabados, de *Le pitture antiche del sepolcro de Nasonii*, de Bellori y Bartoli, de 1680. Como era de suponer, con tal escudo en portada, el canónigo español tal vez tendría algo que ver con el libro. Y así es, en el comentario del primer grabado se dice que se ha hecho a partir de un dibujo de Carracci que “*si conserva con molti altri de più famosi Pittori nel museo del Signor Canonico Vittoria*” (tav. I). Del ejemplar digitalizado por Google de la Biblioteca Nacional de Nápoles, causa sorpresa ver un grabado con un texto muy tachado (*Observ.*, tav. II). Precisamente, un escrito encomiástico sobre el canónigo. ¿Acaso el libro perteneció a un enemigo suyo? Las únicas marcas de propiedad que hay en el libro son el sello antiguo y el moderno de la biblioteca napolitana (cuando se editó, Nápoles aún era virreinato español). El texto, traducido del italiano, dice: *Los dibujos de esta obra están tomados de los originales antiguos que se hallan en la biblioteca del Ilmo. Sr. Can. D. Vincenzo Vittoria, español, noble de Valencia, cuyas altas cualidades se han extendido hacia la erudición sobre los restos de la Antigüedad, por lo que se ha hecho célebre su nobilísimo genio, y cuyo elevado ingenio resplandece, no tanto por su buena cuna como por la cultura de sus estudios avanzados, tanto del pincel como de la pluma.*



Libro de 1706, con un escrito tachado que elogiaba al canónigo Vitoria (*Bibl. Naz. de Napoli / Google Libros*).

Hace más de treinta años Stella Rudolph y Bonaventura Bassegoda buscaron afanosamente este texto impreso. Estaba transcrito en italiano por Palomino en su biografía de Vitoria (o, c., 495-496). Decía este “*que se imprimió en Roma en el Libro de las Pinturas del Sepulcro de Ovidio*”. Rudolph transcribió el pasaje también, identificando el libro como el citado, de 1706, pero diciendo

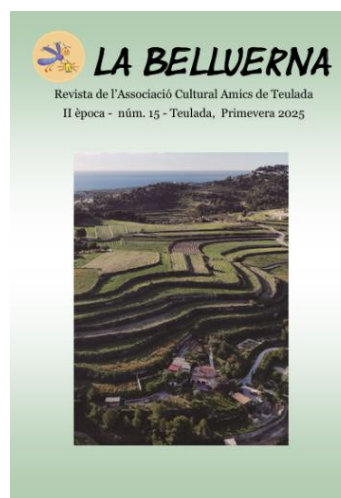
que no había encontrado tal texto en ese libro y que sospechaba que esas frases las escribió para dicha obra el propio interesado y se las anticipó por carta a su amigo de España (1990: o. c., 245, n. 81). Bassegoda citó también el texto completo transcrito por Palomino, y la referencia al libro que estamos viendo, de 1706, añadiendo: *“A cap dels tres exemplars que hem consultat apareix la llegenda que transcriu Palomino, però això no ens obliga a descartar la hipòtesi que es féu una tirada curta amb aquesta llegenda”* (1994: o. c., 50, n. 53). Buscando otros ejemplares digitalizados, encontré 4 más, pero ninguno de ellos con el texto. Pero una última búsqueda, finalizado ya este escrito, me ha ofrecido otro libro de 1706 con el texto laudatorio. Como en el caso anterior, el libro no tiene marca de propiedad aparte del sello de la biblioteca (de la *Emory University*), y también tiene ese texto rayado, aunque se reparó y apenas se nota. Vistos estos resultados (4 libros sin texto, 2 con texto), todo parece indicar que estamos ante una tirada corta, como suponía Bassegoda. No iba desencaminado, pero los recursos que hay ahora para las investigaciones bibliográficas no son los que había hace 30 años. Eso tiene otra explicación.

Dejo en suspenso la historia, por falta de espacio. El texto tachado tiene explicación. Que Vicente Vitoria tuvo enemigos, también. En el próximo artículo de esta serie aportaré documentación que afecta a los últimos años de vida del pintor, con información importante que no aparece en las biografías sobre el personaje. Rudolph terminaba su artículo con estas líneas: *“Egli passò gli ultimi quattro anni di vita a Roma, finalmente in silenzio, e gli manca perfino [y hasta le falta] una lapide sepolcrale”*. Y concluía con esta nota: *“L’ultima notizia su di lui risale [se remonta] al 1705, quando pubblicò a Roma una vita di S. Vincenzo Ferreri”* (o. c., 266, n. 174). No sabemos si Rudolph tuvo acceso al libro de Vitoria sobre el santo, pero es casi seguro que no tuvo en sus manos cuando escribió el artículo uno de los rarísimos ejemplares que conservan aún el retrato de San Vincenzo que hizo Maratta para el libro de Vitoria, grabado por Procaccini (en el *CEV* de Teulada hay uno de esos libros), se habría dado cuenta de esa extraordinaria colaboración del maestro Maratta (Vitoria escribía por entonces su biografía), y lo habría consignado. Aquella estampa tan espectacular, en cuya iconografía se ve la huella de Vicente Vitoria, cambió en Italia la forma de representar al santo valenciano. A partir de entonces es común ver a *San Vincenzo Ferreri* en las iglesias italianas con las alas del primer ángel del Apocalipsis.

Versión castellana del texto en valenciano publicado en:

LA BELLUERNA

Revista de l’Associació Cultural Amics de Teulada
II època - núm. 15 - Teulada, Primavera 2025



EL PINTOR VITORIA Y EL ÁNGEL DEL APOCALIPSIS (II)

Historias de la bibliografía vicentina de Teulada (3)

Tomás Merlos Sánchez

Esta historia aplazada de la presencia importante del pintor Vitoria en la bibliografía vicentina de Teulada dejó en su primera parte un par de interrogantes, pero antes vamos a volver de nuevo al *apellido* que eligió cuando ingresó en la Academia de la Arcadia, en 1704.

Una fuente escondida

La propuesta de interpretación que expuse de por qué eligió Vitoria el apellido *Langiano* tenía dos hipótesis. Una principal: que era el apellido arcádico que había tenido el que fue abad de Montecasino y arzobispo de Rosano, Angelo della Noce, íntimo amigo de Clemente XI (elegido papa el 23 de noviembre de 1700); y otra secundaria: había una relación muy nítida entre *Langiano*, *Longino*, *lo sublime* y *los arcades*, que tal vez el nuevo miembro, hombre muy culto, pudo tener en cuenta.

Continuando la investigación para esta segunda parte, leí un artículo prácticamente desconocido (no es de acceso libre en Internet), con información obtenida en los archivos de la Academia de la Arcadia: Pietro Ventriglia, "Los españoles en la "Arcadia"", *Revista de Literatura* 6, 1953. El autor aportaba datos de interés sobre los españoles que ingresaron en la Academia hasta mitad del siglo XVIII, entre ellos "*Vincenzo Vittoria*" (sic). Según su lista, fue el 5º español en entrar en la Academia. Empezaba diciendo. "*Al [sic] número 858 del Catálogo se menciona al canónigo valenciano D. Vincenzo Vittoria, elegido en la Ragunanza LXXI el 6 de diciembre de 1704, al que se dió el nombre de Eriseno Langiano, de las cercanías de la fuente de Langia*" (p. 239). Viniendo de un investigador de los archivos de la Academia, la referencia sobre el origen del apellido arcádico *Langiano* no ofrecía ninguna duda, no era una hipótesis más. Efectivamente, en *I testi statuari del Comune d'Arcadia*, editados por la propia Academia en 2021, en la *Ragunanza XLVI* (8-3-1695), se dice que quedaban vacantes 3 lugares para elegir apellidos, por la muerte de 3 arcades. El primero de ellos: "*Langia per morte de Ismenio Langiano*" (p. 117). Ese *Langiano* no era otro que el ya citado, Angelo della Noce.

Así pues, aunque el apellido italiano *Langiano* esté relacionado con la ciudad de Lanciano, como apellido arcádico tiene que ver con la fuente de Langia, junto a la ciudad de Nemea, en la Argólida griega, región vecina a la Arcadia. En el ámbito de la mitología, esta ciudad era famosa porque allí había realizado Hércules el primero de los *trabajos* que le ordenó Euristeo: matar al temible león de Nemea. Lo estranguló y con su piel se hizo una capa, motivos artísticos muy repetidos. A su vez, la ciudad de Nemea también estaba relacionada con los mitos por una fuente cercana, llamada Langia (Λάγγεια, *Lángaia*; en latín: *Langia*), en la que se decía que vivía una náyade, una ninfa de agua dulce. La narración nos ha llegado sobre todo a través del escritor romano Estacio (s. I), profundo conocedor de la literatura griega y romana, que también enseñó. Decía Estacio que cuando los árgivos tuvieron una sequía espantosa y los manantiales se agotaron, esta fuente, de difícil acceso en el interior de un bosque, seguía brotando. Según Estacio solo la fuente de Langia, por voluntad divina, manaba sus aguas en secreto, en la umbría del bosque ("*secreta nutrit Langia sub umbra*": Estacio, *Sylvarum*, 1671, p. 456). Todo esto nos recuerda en parte las tradiciones orales en torno a la *Font Santa de Sant Vicent* de Teulada, que durante siglos se ha tenido por resultado de la intervención divina y con el designio de que manara siempre, y la cercana Fuente de la Jana, de

probable nombre latino (Diana), con su hada Joanaina, tradición muy antigua que puede relacionarse con los mitos griegos sobre las náyades (ver el reciente artículo de Joan Borja en *La Belluerna* 15).

Seguía contando Estacio que eran aquellos tiempos antiguos en los que la funesta fama no había llegado a Langia, que en lo profundo del bosque preservaba su manantial. Todo cambió, incluso su propio nombre, cuando sucedió un hecho luctuoso, que tuvo que ver de nuevo con la falta de agua. El ejército de Argos, al mando de su rey Adrasto se dirigía a Tebas. Era la primera guerra civil entre los griegos, y los árgivos creían que la ganarían porque iban a sitiar la ciudad enemiga. En su camino pasaron por las cercanías del bosque de Nemea, pero no sabían cómo llegar a donde se hallaba el manantial para abastecerse de agua. Vieron pasear a una nodriza con un niño en brazos y le pidieron que les indicara el camino. El niño era Ofeltes, hijo de Licurgo, rey de Nemea, que tenía que ir tomado porque el Oráculo de Delfos predijo cuando nació que, si pisaba tierra antes de tener edad para andar, moriría. Por eso, para no infringir la prohibición y así poder ayudar al rey de Argos, Hipsípila acostó al niño sobre una mata de apios silvestres y acompañó a los soldados. Pero no sabía que muy cerca tenía su nido una serpiente, a la entrada del bosque. Aunque procuró volver pronto, cuando regresó a donde había dejado a Ofeltes descubrió horrorizada que el ofidio lo había matado (el nombre del niño, Ὀφέλις/*Ophéltēs*, tiene la misma raíz que *serpiente* en griego: ὄφις/*óphis*). Con los gritos de Hipsípila acudió el rey Adrastos y algunos de sus soldados, y mataron a la serpiente. Vemos la escena en un manuscrito francés de 1474. Están los hechos más representativos del mito: Ofeltes acostado en la mata de apios, la serpiente que huye dejando un reguero de sangre, la nodriza horrorizada, la fuente de Langia, convertida aquí en un río que atraviesa el bosque, según descripciones posteriores ("*per silvam illam fluvius ibat Langia*" ["El río Langia pasaba por aquel bosque"], Lutacio, *cfr.*: Estacio, *Opera* II, 1664, p. 1282), dos guerreros, uno de ellos con porte de rey que acuden en socorro... Una excelente ilustración.



Fig. 1. La muerte de Ofeltes. *Morgan Library, MS G.23, fol. 29r.*

La guerra que hicieron los árgivos contra los tebanos no les fue nada bien. A pesar de que eran ellos quienes sitiaban, la defensa de las murallas de Tebas y los contraataques inesperados provocaron numerosas bajas en el ejército de Argos, que tuvieron que retirarse. De *Los siete de Tebas* (los jefes del asedio), sólo sobrevivió el rey Adrasto. Los árgivos achacaron la derrota a la fatalidad de la muerte del niño, y para conjurar la mala fortuna hicieron un *heroon*, un santuario conmemorativo de un *héroe*, en el lugar de su muerte y decidieron celebrar unos juegos funerarios en memoria de Ofeltes. Los juegos de Nemea se convirtieron en una de las cuatro competiciones panhelénicas (junto con las de Olimpia, Corinto y Delfos). Se celebraban cada dos años y los ganadores recibían una corona de apio silvestre, en recuerdo del niño. A este le cambiaron el nombre de Ofeltes por el de *Arquémoro* (Ἀρχέμορος/*Arkhémoros*), que quiere decir *el comienzo de la fatalidad* (ἀρχή/*árkhé*: ¡comienzo! + μόρος/*móros*: la fatalidad/el destino). Según Estacio, más

adelante le dieron también este nombre al propio río (*“Langia fluvio etiam nomen Archemori additum”*, Estacio, *ib.*, p. 1283).

Un siglo después de Estacio, Pausanias (s. II) visitó Nemea, vio su magnífico templo de Zeus, que ya no tenía techo ni imagen, y visitó el *heroon* de Ofeltes. En los alrededores aún había *“un bosque sagrado de cipreses”*. Decía del manantial: *“A la fuente la llaman Adrastea, bien porque la descubrióAdrasto, o por algún otro motivo”* (*Descripción de Grecia I-II*, 1994, pp. 252-253). Dos motivos distintos se aducen ahora, relacionados ambos con *Adrasteia*, que en la mitología griega era una ninfa a la que Rea entregó a su hijo Zeus, para que hiciera de nodriza y no lo devorara su padre Cronos; y que también, tal vez siendo el motivo principal aquí, figuraba en otros mitos como diosa del destino, del que nadie puede huir, como se muestra en la etimología de su nombre: Ἀδράστεια (ἄ/ᾶ: no + δρᾶσ/drās: huida), *lo ineludible*. Muy apropiado para el lugar. La muerte de Ofeltes parecía pura fatalidad.

En el libro de Edward Dodwell, que contaba su viaje por Grecia a principios del siglo XIX, hay un pasaje sobre esto, cuando después de ver Argos entra en la llanura de Nemea y encuentra un manantial, en una roca junto a grandes piedras y restos antiguos. Dodwell creyó que estaba cerca de la fuente de Langia (*“in the vicinity this was probably the fountain Langia”*, *A classical and topographical tour through Greece II*, 1819, p. 208). Y dedicaba una página entera a contar el mito de la muerte de Ofeltes/Arquémoreo.



Fig. 2. Templo de Zeus, cerca del manantial de Nemea. Acuarela de William Page (1820 aprox). *Invaluable*.

Unos años después, el topógrafo William Martin Leake, guiado por el libro de Pausanias, dio con la localización exacta en Nemea del *heroon* de Ofeltes, cerca de los restos del templo de Zeus, y sobre el nombre de la fuente daba el registrado por Pausanias: *“There was a source of water at Nemea, called Adrasteia”* (W. M. Leake, *Travels in the Morea III*, 1830, p. 327). En una obra posterior describió los ríos de la zona que desembocan en el golfo de Corinto: el *Nemea* y el *Longo*, que nace cerca de Cleonas (unos 4 km. al este de la antigua Nemea). Del río Longo (Λογγοπόταμο/*Longopotamo*) comentaba que era el único de la zona del que no se conocía su nombre antiguo, y que parecía ser el *Lángeia* de la Antigüedad: *“is named Longo. This seems to be the Langeia of antiquity”* (Leake, *Peloponnesiaca*, 1846, pp. 391-392). Apoyaba su afirmación en una cita de Estacio que decía que sus aguas iban lentas. Esta identificación de Leake se sigue dando por válida en la actualidad.

Las excavaciones arqueológicas en la antigua Nemea han encontrado restos de un *heroon* a unos 150 metros del templo de Zeus, próximo a un manantial. El apio silvestre, crece allí en abundancia, lo que recuerda el mito narrado. Entre los objetos encontrados hay una figura de terracota que representa, probablemente, a Ofeltes. Como cabía esperar, cerca del santuario los arqueólogos han descubierto el estadio en el que se celebraban los juegos de Nemea.



Fig. 3. Terracota, probablemente de Ofeltes, hallada en su *heroon* de Nemea. *Wikimedia Commons*.

Con el paso del tiempo, el nombre de *Langia*, mutada en *Arquémoro* o *Adrastea*, cayó en el olvido. Como muestra, la palabra *Langia* no tiene entrada en la Wikipedia en ninguna lengua relevante (relacionada con la Grecia antigua, hay un género de polillas con este nombre), ni siquiera aparece en los contenidos. Únicamente está la palabra *Langeia* en una nota a pie de página de la entrada *Cleonae* de la versión en inglés, con la identificación que hizo Leake respecto al río Longo. Incluso casi ninguna IA encuentra de entrada la relación de *Langia* con la mitología griega. Si cabe, el recuerdo que se tiene de aquel nombre ahora es principalmente porque Dante lo inmortalizó al incluirlo en la *Divina Comedia*, cuando Virgilio comentaba que, en el Primer Círculo del Infierno, el Limbo, donde él mismo moraba, *se veía a la que mostró [la fuente de] Langia* ("*Vedesi quella che mostrò Langia*", *Purg.* XXII, 112). Se nota por la cita que Dante había leído a Estacio. No solo lo había leído, sino que adoptó sus versos endecasílabos, creando una rima nueva de tercetos encadenados (*terza rima*). Precisamente, en este pasaje donde se habla de la nodriza Hipsípila, personaje de la *Tebaida* de Estacio, se cita también a otros personajes de esa obra y de la *Aquileida*, del mismo autor. Pero, además, en este pasaje de la *Divina Comedia*, Dante decía que se hallaba acompañado no solo de Virgilio, sino del mismo Estacio.

En conclusión, el nombre de *Langia*, sumamente raro, no dio lugar a ningún gentilicio. Nunca hubo *langianos* griegos. Su mito es interesante, pero muy triste. No le encuentro relación alguna con la vida de Vicente Vitoria. Su elección como apellido arcádico del mismo que había tenido el íntimo amigo del papa, para ganar su favor, podría considerarse quizás poco *sublime*, pero eran años difíciles los últimos que había vivido, como veremos, en los que todo lo que pudiera servir para afianzar su prestigio personal iba a ser siempre poco.

El enigma del elogio tachado

Todos hemos tenido experiencias que somos incapaces de expresar en su intensidad. Es lo que siento cuando recuerdo la noche en que hallé el panegírico inencontrable sobre Vitoria, que citaba en el artículo anterior. Me alegré mucho al ver que, efectivamente, se hallaba en la edición de 1706 que habían supuesto Stella Rudolph y Bonaventura Bassegoda. Pero al abrir el libro digitalizado me quedé estupefacto viendo ese grabado caligráfico completamente rayado. Sabía entonces que el canónigo había estado en el vórtice de un conflicto que a punto estuvo de arruinar su vida para siempre, si no la arruinó en parte, y aquellas rayas parecían estar hechas con saña (me recordaron una obra antigua y rara, con una de las mayores apologías que se hayan escrito sobre San Vicente Ferrer, con el texto muy dañado, ya lo contaré en una de estas *historias*). En el artículo anterior dejé en suspense esta narración, animando a descifrar el enigma. Vayamos con su solución.

Los hechos suelen ser más prosaicos que su interpretación, la imaginación vuela. Que aquel libro no lo había rayado un *enemigo* del canónigo Vitoria lo supe en cuanto encontré, como dije,

otro ejemplar de 1706 con el elogio también muy tachado, no del todo borrado. Un muerto a cuchilladas no es apuñalado de nuevo por su asesino. Un texto con rayajos es un rechazo airado por parte de quien lo lee. Dos libros iguales con un mismo pasaje con tachaduras semejantes parecen más bien una faena de encargo. No hay tan siquiera que suponer ira en quien lo hizo, pudo ser una simple tarea a cumplir. Había que encontrar por qué.

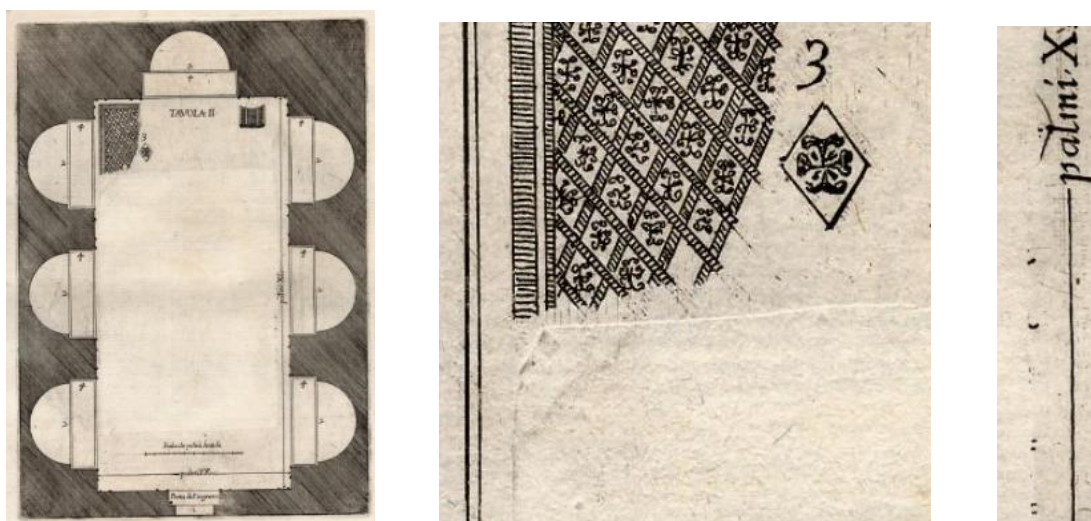
Volví al punto de partida. ¿Y si Rudolph y Bassegoda no hubieran identificado correctamente el libro que decía Palomino? Este aseguraba que el elogio de Vitoria se hallaba “*en el Libro de las Pinturas del Sepulcro de Ovidio*” (o. c., 495). Era, sin duda, la obra de Bartoli, con 35 grabados del supuesto sepulcro de Publio Ovidio Nasón, descubierto en 1675, con maravillosos frescos. Los grabados llevaban explicaciones del historiador Bellori. Se la considera la obra maestra de la pintura antigua, de su época, con múltiples ediciones en más de 100 años, la primera de ellas en 1680: *Le pitture antiche del sepolcro de Nasonii*. Este título es más conciso que el de la reedición muy ampliada de 1706, *Le pitture antiche delle grotte di Roma, e del sepolcro de' Nasoni*, con 75 grabados en total. Consultando el catálogo del *Servizio Bibliotecario Nazionale* de Italia (OPAC SBN), vi que con el título primero había dos ediciones, la de 1680 y otra de 1702. Esta última es rarísima, en Italia solo hay catalogado un ejemplar, igual que en España. En la Biblioteca Nacional de Austria (ÖNB) tienen otro más, digitalizado por Google en 2016. Ahí está el panegírico del canónico.

Mi hallazgo no era en absoluto una primicia, ya que eso se comentaba en un libro que ha pasado completamente desapercibido al respecto, a pesar de que cuenta con una biografía del pintor Vitoria, de 8 páginas. Se trata de la obra de W. S. Maxwell, *Annals of the artists of Spain III*, 1848. Es una biografía muy documentada, con los conocidos errores cronológicos y del origen del pintor, cuya referencia debería incorporarse, sin falta, a las bibliografías sobre Vicente Vitoria. Maxwell creyó que fue el propio Bellori quien escribió el panegírico de Vitoria (“*he is eulogised as a noble, an author, and a painter, by Bellori who wrote the letter-press for Bartoli's work*”, p. 1081), añadiendo en nota a pie de página en qué edición se hallaba el elogio: “*Le pitture antiche del sepolcro de' Nasoni [...] Roma, 1702. Tavola ii. In the first edition of 1680 there is no mention made of Victoria*” (*ib.*, n. 1). Pero el autor de esas líneas de la edición de 1702 no pudo ser Bellori, porque este falleció en 1696, antes de que Vitoria volviera a Roma.

No es nada extraño que la edición de 1702 no se hubiera tenido en cuenta, y menos aún que se hubiera podido consultar, con la información bibliográfica que había hace 30 años (el ejemplar registrado por el *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico* [CCPB] se halla en el Real Seminario Sacerdotal de San Carlos, de Zaragoza [por reforma de su biblioteca, no he podido consultar este libro]). ¿Qué tirada tendría? En un catálogo de libros raros de la época, *Bibliothèque curieuse historique et critique, ou Catalogue raisonné de livres difficiles a trouver*, publicado por Clement en 1752 (III, 76-77), se dice que el libro de 1680 es una “*Edition rare*”. La siguiente edición que cita es la de 1706, y la califica de “*Edition extrêmement rare*”, porque tuvo la sorprendente tirada de 36 ejemplares (“*On n'a tiré que trente six Exemplaires de cette Edition*”), según un periódico de 1721. ¿Cómo habría calificado Clement la edición de 1702, de la que ni supo de su existencia? Pero no nos dejemos seducir por las noticias sorprendentes que aparezcan en la prensa. Ebert, en su *Allgemeines bibliographisches Lexikon*, de 1820, decía sobre esa edición, citando a Clement: “*1706 nur 36 Exx. abgez. seyn. Nicht glaubich* [no creíble].” ¡Bravo, Herr Friedrich Adolf Ebert! Ese es el verdadero espíritu científico. Él, prestigioso bibliógrafo alemán, que había dirigido varias bibliotecas muy importantes, habida cuenta de los ejemplares que ya conociera, sabía que la cifra de la tirada de 36 ejemplares de la edición no era creíble. Con la información de catálogos que hay ahora, vemos que tenía toda la razón. En cambio, la edición de 1702 sí que es muy rara.

El hallazgo se dio de nuevo a conocer hace una década, casi simultáneamente. Helen Whitehouse, en un importante trabajo sobre los grabados de Bartoli, citando la búsqueda infructuosa de Rudolph, decía que el elogio estaba en la edición de 1702, pero que no aparecía en la reedición de los grabados en 1706 (“*that did not appear in the republication of the engravings in 1706*” [Pietro Santi Bartoli’s..., 2014: 279]). A su vez, Mirco Modolo, en su tesis doctoral del curso académico 2013-2014, encontró también dicho texto, aunque igualmente creía, equivocadamente, que no se hallaba en ninguna edición más: “*l’elogio si trova unicamente nell’edizione del 1702*” (*La fortuna della pittura antica...*, 184). He indagado a fondo en todo tipo de escritos, de acceso libre y corporativo, sin encontrar nuevas referencias a que se haya localizado dicho texto en la edición de 1702. Sí que se ha citado el de la edición de 1706: Giulia Fusconi, *La fortuna delle "Nozze Aldobrandini"*, 1994, p. 116; y García Cueto, *Relaciones artísticas entre España y Bolonia durante el S. XVII*, 2005, p. 441, n. 1557. En ambos casos, los autores no conocían que ese panegírico ya se había publicado en la edición de 1702. Algo perfectamente comprensible. Las IA consultadas no añaden más información.

De los libros disponibles en Internet de la edición de 1706, ya vimos que había al menos 6, de los cuales 2 tenían grabado el elogio. Uno de ellos, el de la Universidad de Colonia, escaneado con mucha resolución, muestra claramente que tiene un papel pegado. En su esquina superior izquierda se aprecia incluso cómo se intentó despegar y quedó una pequeña doblez. A su vez, en la parte central derecha, el papel no llega a cubrir por completo los finales de palabras, apreciándose incluso lo que parece un rayado. Parece ser que el libro de Nápoles que vimos no fue el único tachado. Aunque, el de la *Emory University*, del que decía que tenía todo el aspecto de haber sido rayado y restaurado, no lo era talmente, como veremos.



Figs. 4-6. La edición de 1706 de Colonia (*Arachne*). Detalles del margen sup. izq. y central dcho.

En España, el CCPB registra solamente dos ejemplares de la edición de 1706, uno de ellos en la *Biblioteca de Catalunya*, que digitalizó Google, y que no contiene el elogio. Un amigo de Barcelona (Jordi Achón) me hizo el favor de inspeccionar el libro, porque esa página muestra en Internet un cambio de color, compatible con un papel pegado, pero no era el caso; se había eliminado de la plancha ese texto, y vuelto a estampar el grabado sin él.

En cuanto al otro libro, se halla en Madrid, en el Archivo-Biblioteca de la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (RABASF). Todo mi agradecimiento al personal de la misma, y especialmente a la directora técnica Teresa León, por su ayuda en mi investigación, que me sirvió para resolver dudas, tanto las que ya traía como las que allí surgieron. Por su parte, el académico

José María Luzón, archivero bibliotecario, me informó de que esta obra formó parte del botín de guerra del *Westmorland* y que estaba en una caja perteneciente a James Byres, un marchante de arte. El *Westmorland* era un barco británico que regresaba al Reino Unido, a principios de 1779, cargado con más de un millar de obras de arte, antigüedades, libros, etc., adquiridos en Italia por quienes hacían el *Grand Tour*. El barco fue capturado por dos navíos de guerra franceses, que estaban en guerra con los británicos, y vendido su contenido en el puerto de Málaga. Tras pasar por intermediarios, Carlos III compró el botín de nuevo, en su mayor parte, en 1783. Este libro de la Academia de San Fernando se expuso en 2012, en Inglaterra y EEUU, en la exposición temática *The English Prize: The Capture of the "Westmorland"* (cat., f. 20, p. 185). Al periplo singular de esta obra habría que añadir que es rarísima, porque para mi sorpresa y gran alegría, ahí se hallaba ese texto tan inencontrable. Me sorprendió lo diminutas y primorosas que eran las letras grabadas, que contrastaban con el gran formato del volumen (37,8 x 25 cm).

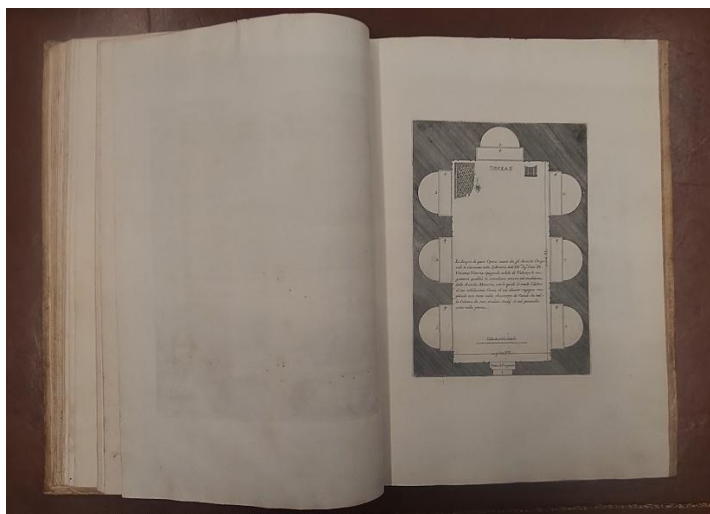


Fig. 7. La edición de 1706 de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (f. TMS).

Un segundo libro quería consultar en esta biblioteca, la 1.^a edición, de 1680, del libro de Bartoli y Bellori, único ejemplar catalogado en España, según el CCPB, cuya ficha decía que tenía una nota manuscrita ("*Donato dall'Autore al Canon.º Vittoria*"), que ningún investigador ha relacionado aún con el dianense. Efectivamente, esa anotación se halla en la portada, y debajo de ella hay un sello en negro con el león de su escudo y, a ambos lados de él, dos sellos rojos con las siglas VE y VA, es decir: VICENTE VITORIA. Sobre este libro, mi hipótesis era que había llegado a Madrid con el legado del pintor y grabador Andrea Procaccini, que su viuda, Rosalía O'More, vendió en 1775 a la Academia de San Fernando: más de 1.300 dibujos de diferentes autores. "*Este conjunto de dibujos es, sin duda, el más importante de cuantos ingresaron en la Academia a lo largo de su historia*" (Ascensión Ciruelos, p. web de la Academia). Como ya vimos en la primera parte, el magnífico grabado de San Vicente Ferrer que hizo Procaccini, para la historia del santo que publicó el canónigo en 1705, no quedaría sin agradecimiento por su parte. Una de las cualidades humanas del dianense, según quienes lo conocieron, era la generosidad con sus amistades (Palomino escribió de él: "*amigo de sus amigos, portandose con gran garvo [sic] en las ocasiones*", o. c., 495). Y esta pudo ser para Vitoria una excelente *ocasión* para hacer un regalo espléndido. Tenía cierta lógica pensar que en la venta de dibujos pudo incluirse también algún libro. El profesor Luzón, que había estado fichando los libros de cuentas de esos años, me proporcionó el documento de la venta del legado, y ahí aparecía un dato relacionado con mi conjetura. El escrito dice que la viuda del grabador vendía por 10.000 reales de vellón "*dos cajas de dibujos de varios Autores, y mas nueve libros q.º contienen otros Estudios de Pinturas, q.º todo ello fue de D.º Andrea Procaccini mi Marido de q.º los*

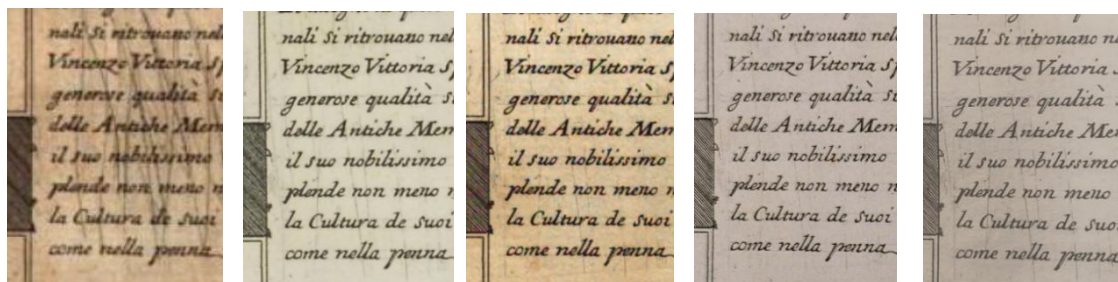
he erado (sic)" (*Cuentas*, 1775, L. 217/3, fol. 103). El comienzo del título del libro de 1680, traducido, es *Las pinturas antiguas*, y es un estudio de pinturas romanas, con grabados, que encaja con la descripción del recibí. Hay un dato que apoyaría un poco más esta conjetura. En el catálogo de referencia italiano, el OPAC SBN, todos los libros de Bartoli y Bellori tienen como autor principal el primero. En cambio, en el catálogo de la Academia de 1826, todas esas obras se atribuyen a un único autor, el segundo. Es decir, en este caso, en Roma se da más importancia al pincel que a la pluma, en Madrid, al contrario. Quien preparó las cajas de dibujos en Roma, tal vez añadió libros con más *dibujos* (grabados), como el de 1680. Quien catalogó esos volúmenes en Madrid, los fichó como *estudios*. No sería muy desacertado pensar que, entre esos 9 libros cuya lista se desconoce, hubiera obras con abundantes grabados comentados.

Si el libro de 1706 de la Academia de San Fernando es rarísimo, este de 1680 es excepcional, no puede haber otro como él. Le estaba comentando a la directora que el panegírico del canónigo en ese ejemplar de 1706 era una auténtica rareza y busqué en el libro de 1680, aún por abrir, ese mismo grabado, para enseñárselo sin el texto añadido. Me quedé atónito cuando lo encontré: ahí estaba otra vez el elogio de Vitoria ante mis ojos. No podía ser. En Internet se pueden ver varias copias de 1680, todas sin ese escrito. Este libro no es un ejemplar rarísimo de aquella edición, porque cuando salió de la imprenta era diferente. El panegírico dice que los dibujos originales están en la biblioteca "*dell'illustrissimo Signor Canonico Don Vincenzo Vittoria*", pero el pintor de Denia fue nombrado canónigo el 20 de enero de 1686, esto es, casi 6 años después de editarse el libro. Creí estar viviendo un *déjà vu*, así se lo dije. Me recordó al momento *El Club Dumas*, de Pérez Reverte, y su adaptación al cine (*La novena puerta*, de Polanski). Era, sin lugar a dudas, un grabado falso. Teresa León inspeccionó el libro, contó los pliegos y dio pronto con la solución. Había un pliego cortado, en el lugar del grabado de marras, y tenía pegado delante otro *igual*, con el escrito. Una falsificación hecha con finura exquisita, como las letras del elogio del canónigo Vitoria.

Las tapas delantera y trasera tenían grabadas, con relieve y dorados, unos supralibros heráldicos, a la manera de las colecciones de libros de la nobleza, me explicó la directora. Se trataba del escudo nobiliario de Vicente Vitoria, un escudo de armas con yelmo, del antepasado *victorioso*, que ya vimos que comentaba con ironía Chabás, que el dianense se hacía pasar por la ilustre estirpe romana de los *Victoria*. Todo apunta a que su heráldica, un león volviendo la cabeza para ver una estrella, fue inventada. Hay publicadas imágenes de ese escudo, de volúmenes que pertenecieron a Vitoria, pero ya sin yelmo, como blasón eclesiástico, con capelo y borlas (los escudos de los canónigos llevan 6 borlas, el suyo 12). En consecuencia, este libro carísimo se le regaló a Vitoria antes de ser nombrado canónigo. ¿A cuál de los dos autores se refiere la nota manuscrita?, ¿quién fue el donante? Que, en Italia, como hemos visto, figure Bartoli como autor principal, nos da una pista. El canónigo tenía a Bellori como modelo de historiador del arte, y a su muerte pretendía, según Rudolph, "*farsi riconoscere come delfino del defunto Bellori*" (o. c., 247). Sin embargo, fue con Bartoli con el que mantuvo una estrecha amistad hasta la muerte del maestro grabador. En cualquier caso, ¿qué razón de peso tendría el canónigo para mutilar un regalo tan dispendioso?, y si el destinatario era Procaccini y se trataba de agradecerle algo *con garbo*, ¿qué pretendía conseguir obsequiándole con ese *regalo envenenado*, valga la expresión? Un personaje verdaderamente complejo, Vicente Vitoria.

La investigación científica no sigue normalmente una línea recta, o suma de aciertos sin errores. Las hipótesis son conjeturas que se mantienen hasta que un hecho en contra lleva a postular otra distinta. Que hace unos meses creyera que había un libro que tenía rayado y restaurado el elogio del canónigo, me llevó a buscar una edición distinta a esa. El éxito del *hallazgo* de la edición de 1702 se sustentaba, paradójicamente, en una suposición errónea: el libro de la

Emory University no había sido restaurado, porque esas mismas rayas tenues sobre el panegírico se pueden apreciar también en el libro de Viena de 1702 (en la web de la biblioteca), así como en los dos de la Academia de San Fernando, especialmente en el falsificado. Un deterioro de la plancha.



Figs. 8-12. Secuencia de elogios encontrados: Nápoles, 1706 (*Goo. L.*); Emory, 1706 (*Em. U.*); Viena, 1702 (*ÖNB*) y RABASF, 1706 y 1680 (*TMS*).

¿Pero, cuál es la razón de que se tachara ese pasaje, que se tapara con un papel, tal vez después de rayado, o que, sencillamente, se eliminara el texto de la plancha? La respuesta está en el destino final de los dibujos originales de Bartoli de su obra de 1680, un volumen que se halla ahora en la *Royal Library* del Castillo de Windsor, conocido como el *Vittoria album*. La amistad que mantuvo Vittoria con Bartoli fue tan íntima, que este lo llamó “*mio amicissimo*” en su testamento y lo nombró ejecutor del mismo, como alternativa al albacea principal (Guerrieri, *o. c.*, 16). El 7 de noviembre de 1700 falleció Bartoli y esos dibujos pasaron a ser propiedad del canónigo. En cuanto a las planchas, se supone que siguieron perteneciendo a su hijo Francesco, aunque no hay documentación (Modolo, *o. c.*, 183). En 1702 se hizo una nueva edición, “*grazie al finanziamento di Vincenzo Vittoria*” (*ib.*, 184), que aprovechó para consolidar su prestigio personal, con el escrito laudatorio que hemos visto. Un ejemplar de esta edición sería el que le envié a Palomino. Unos años después, en su proceso de acercamiento al papa Clemente XI, a través de su amistad con Orazio Albani, hermano pequeño del pontífice y condiscípulo suyo en el taller de Maratta, donó esos dibujos a la biblioteca privada del papa. Al morir el pontífice en 1721, los dibujos pasaron a su sobrino, el cardenal Albani. Finalmente, los herederos de esta familia los vendieron al rey Jorge III de Inglaterra en 1762 y pasaron a la colección de la *Royal Library* de Windsor.

La donación al papa debió de haberse hecha antes de que saliera de la imprenta la edición ampliada de 1706 (“*Vincenzo Vittoria che avrebbe donato i disegni al papa tra il 1705 e il 1706*” [*ib.*, 184]), porque una vez perdida su propiedad sobre aquellos dibujos originales, era falso lo que decía el panegírico, que estaban en la biblioteca del canónigo, porque ya no eran suyos. Había que eliminar ese escrito. La posibilidad de que hubiera habido un malentendido con los nuevos editores, Francesco Bartoli y Michelangelo Causei, que les moviera a suprimir el texto, se descarta porque mantuvo con ellos su amistad años después (Whitehouse, *o. c.*, 280). Algunos libros quizás empezaron a circular antes de que alguien diera aviso del error, o ya se habían impreso y era mejor dejarlos así, porque ocultar con un papel encima el elogio o, peor aún, llenarlo de tachaduras, siendo una obra tan valiosa, era una barbaridad. Pero el daño intencionado a pasajes de libros, la censura o mutilación de páginas, o, en última instancia, su destrucción, muchas veces la quema de bibliotecas enteras, es una constante en la historia de la humanidad. Aquí hemos visto varios ejemplos. Todos tendrán su porqué.

Versión castellana del texto en valenciano publicado en *La Belluerna* núm. 16 -Teulada, Tardor 2025.