

FORTUNA ARTÍSTICA DE UNA CÉLEBRE PINTURA DE FRANCISCO RIBALTA¹

MIGUEL-ÁNGEL CATALÁ GORGUES (†)

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.
Academia Valenciana de Genealogía y Heráldica

Resumen: El presente trabajo, al poner en valor el famoso *San Bruno* de Ribalta expuesto en el Museo de Bellas Artes y procedente de la cartuja de Porta Coeli, subraya la incidencia de la imagen conceptual de esta pintura en otras obras posteriores. Entre ellas la escultura de Ignacio Vergara de la capilla de la Universidad, la estampa debida a Vicente López para ser grabada por Vicente Capilla, así como el lienzo de *San Bruno*, existente en el Museo de la Ciudad, que presidió la capilla a él dedicado en la misma cartuja. Para la determinación de la autoría de este cuadro a favor de Vicente Castelló y Amat ha resultado clave verificar su correspondencia con el boceto perteneciente al Museo Lázaro Galdiano, adquirido, con otros veinticinco, a los herederos del pintor. También se ha podido constatar, documentalmente, otros encargos realizados por dicho Castelló y Amat para la citada cartuja, lo que permite asegurar asimismo ser este el autor del fresco de dicha capilla de San Bruno. Tributario de la tabla de Ribalta, así como de la estampa de López y, por tanto, del lienzo de Castelló y Amat, resulta ser también un interesante cuadro de Francisco Martínez Yago prácticamente desconocido.

Palabras clave: san Bruno / Vicente Castelló y Amat / Cartuja de Porta Coeli / grabado.

ARTISTIC FORTUNE OF A FAMOUS PAINTING BY FRANCISCO RIBALTA

Abstract: The present work, by highlighting the famous *San Bruno* of Ribalta exhibited in the Museum of Fine Arts and from the Porta Coeli Charterhouse, underlines the incidence of the conceptual image of this painting in other later Works. Among them the sculpture of Ignacio Vergara of the chapel of the University, the print due to Vicente López to be engraved by Vicente Capilla, as well as the canvas of *San Bruno*, existing in the Museum of the City, which chaired the chapel to him dedicated in the same Charterhouse. For the determination of the authorship of this painting in favor of Vicente Castelló y Amat, it has proved key to verify their correspondence with the sketch belonging to the Lázaro Galdiano Museum, acquired, with another twenty-five, from the heirs of the painter. It has also been possible to verify, documentarily, other orders made by said Castelló y Amat for the aforementioned Charterhouse, which also ensures that this is the author of the fresco of said chapel of San Bruno. Tributary of the Ribalta table, as well as of the López print and, therefore, of the canvas of Castelló y Amat, it turns out to be also an interesting painting by Francisco Martínez Yago practically unknown.

Key words: san Bruno / Vicente Castelló y Amat / Cartuja de Porta Coeli / engraving.

No cabe duda que la pintura de *San Bruno* realizada por Francisco Ribalta (Solsona, 1565-Valencia, 1628) (fig. 1), constituye un auténtico *capolavoro* entre la escogida producción del influyente pintor,

el más señalado representante de los grandes maestros de la llamada por Enrique Lafuente Ferrari "generación de 1560",² precursora inmediata de la de los genios de la pintura española del siglo XVII.

* Fecha de recepción: 15 de enero de 2020 / Fecha de aceptación: 20 de noviembre de 2020.

¹ Nota del editor: el autor de la presente investigación falleció el 12 de mayo 2020, una vez iniciado –pero no concluido– el proceso de evaluación previsto. La revisión del texto original ha sido llevada a cabo por la secretaria de redacción. Ante la singularidad de este proceso, se propuso al Consejo Editor la aprobación del trabajo resultante. En este sentido, el acuerdo de su publicación tuvo lugar en reunión ordinaria celebrada el 20 de noviembre de 2020, fecha que figura como de aceptación del artículo.

² LAFUENTE FERRARI, Enrique, 1971, p. 62.

La justificada fama de este cuadro dimana, además, de tratarse de una de las más logradas representaciones del santo y ser, por tanto, referencia obligada entre el escogido repertorio de imágenes conceptuales del patriarca de la Cartuja.³ Como es sabido, esta pintura formaba parte del retablo mayor de la iglesia de la cartuja de Porta Coeli,⁴ última obra cumbre del periodo de plenitud de Ribalta. Originariamente se hallaba situada en el lateral derecho de dicho retablo, en simetría o correspondencia con la asimismo pintura sobre tabla que representa a *San Juan Bautista*. Ambas tablas flanqueaban por tanto la pintura principal dedicada a la titular, *Nuestra Señora de Porta Coeli*, en este caso sobre lienzo, una interesante y actualizada versión de la tradicional *Madonna angelicata* que, como las dos tablas citadas, y el resto de pinturas que componían el susodicho retablo –a falta de las de *San Juan Evangelista* y de *Santa María Magdalena* que escoltaban por su parte la imagen central del segundo cuerpo, un Cristo en la cruz– se conservan asimismo en dicho Museo de Bellas Artes de Valencia.⁵

Obra muy ponderada por cuantos han estudiado las pinturas de Ribalta, de la obra de *San Bruno* llegó a decir A. L. Mayer ser “acaso la mejor imagen del artista”, o que “el plegado del hábito es grandioso y blando a un tiempo”, admirando que “el conjunto está acordado en un tono claro, frío, de un leve gris”.⁶ De P. Guinard, estudioso de los grandes ciclos monásticos de la pintura española, son estas bellas palabras dedicadas a tan lograda obra: “Canto de cisne del artista, este cuadro perteneciente al ciclo de la cartuja de Porta Coeli, constituye, por la misteriosa forma blanca de San Bruno,

con un dedo sobre los labios, la más seductora imagen del silencio cartujano”.⁷ En opinión de F. Benito, tal versión de *San Bruno*, lo mejor del retablo y, por extensión, una de sus mejores obras, posee un “fuerte sabor naturalista”,⁸ pues, prescindiendo de su elaborado colorido y peculiar gesto exhortando al silencio, lo presenta con una caracterización nada rebuscada. Efectivamente, en dicha pintura la intensa mirada del santo se dirige sencillamente al espectador, buscando establecer una intensa comunicación, sin quebrar el proverbial silencio por él profesado dado el expresivo gesto de aproximar el índice de la mano derecha a los labios, y presentándolo en un sombrío paisaje evocador de las soledades del desierto de Chartreuse, de tan fuerte contraste con la iluminación que parece irradiar de la ascética figura del santo e intensifica el blanco marfileño de su hábito. Pero ha sido sin duda Alfonso E. Pérez Sánchez quien mejor supo aquilatar la altísima categoría artística del retablo de Porta Coeli al afirmar que su “*San Bruno* especialmente, con la maestría de sus hábitos blancos matizados con una pasta de color fluida, con sucesivas veladuras y transparencias de exquisito refinamiento, es una pieza absolutamente capital en la historia de toda la pintura española”.⁹ Efectivamente, la lograda calidad táctil de la estameña del hábito, surcada de luces y sombras determinadas por la caída del tejido, solo cede a la de la cogulla del *San Bernardo abrazado por el Crucificado* pintado por el propio Ribalta hacia esas mismas fechas para la celda prioral de Porta Coeli, lienzo existente en el Museo del Prado.

Ribalta llega a fijar en aquel cuadro, además, aspectos iconográficos tan peculiares del padre de

³ Nacido san Bruno en Colonia hacia 1056, donde fue canónigo de la iglesia de San Cuniberto, pasó gran parte de su vida en Francia, en cuya catedral de Reims ejerció el cargo de maestrescuela. En 1083 se retiró junto a seis compañeros a un solitario valle alpino de la región del Delfinado, no lejos de Grenoble, donde, con la protección de Hugo de Chateaufort d'Isère, obispo de la diócesis, surgiría el monasterio de la Gran Cartuja. Allí solo permaneció seis años, desde 1084 hasta 1090, pues llamado a Roma por el papa Urbano II, antiguo discípulo suyo, fue por breve tiempo consejero suyo. Accediendo a sus deseos de soledad, y habiendo rechazado el nombramiento de obispo de Reggio, se retiró, con permiso del propio pontífice, a un lugar de Calabria cedido por el conde Roger Giscard de Sicilia, donde fundó la cartuja de Santa María de la Torre. Allí moriría el 6 de octubre de 1011 sin haber constituido formalmente una nueva orden que, siguiendo su ejemplo y, como la ya existente de los camaldulenses, pero con perfiles muy definidos, amalgamaría la vida cenobítica con la eremítica.

⁴ Comenzado a pintar el 19 de octubre de 1625, con cargo a una manda testamentaria del médico valenciano Juan Luis Navarro, fallecido nueve años antes, y por un precio de 2.000 libras. Para más datos al respecto, véase TRAMOYERES BLASCO, Luis, 1917, p. 93-107.

⁵ No parece probable que las originales pinturas representando a *San Juan Evangelista* y a *Santa María Magdalena* sean las que figuran actualmente en el retablo marmóreo de la iglesia de Porta Coeli, proyectado a mediados del siglo XVIII por Ignacio Vergara en sustitución del anterior retablo de madera, pareciendo más verosímil ser aquellos dos óleos una recreación del pintor F. Calatayud, autor de las copias que le encargaran los cartujos en 1954 para reemplazar los originales existentes en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

⁶ MAYER, Augusto L., 1947, p. 286.

⁷ GUINARD, Paul, 1972, vol. II, p. 19.

⁸ BENITO DOMÉNECH, Fernando, 1987, p. 172-173.

⁹ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., 1996, p. 149.



Fig. 1. *San Bruno*. Óleo sobre tabla. 1,81 x 0,79 m. Francisco Ribalta. Museo de Bellas Artes de Valencia. N° de inv. 479. Fotografía del Museo.



Fig. 2. *San Bruno*. Escultura en piedra caliza. 1,53 m. Ignacio Vergara. Capilla de la Universitat de València. Fotografía de Paco Alcántara.

la Cartuja como es el de apoyar el pie izquierdo sobre un azulado globo terráqueo, significando su particular *contemptus mundi*, actitud corroborada por la mitra y báculo que figuran a los pies (al renunciar a la consagración episcopal como obispo de

Reggio que le ofreciera el papa Urbano II en torno al año 1090),¹⁰ la adición de una áurea estrella como prendida sobre el hábito, a la altura del pecho,¹¹ o de las otras seis que figuraban sobre los bordes de la aureola (prácticamente ocultas por un

¹⁰ Esa mitra y báculo rehusados por san Bruno aparecen en una de las más antiguas representaciones iconográficas suyas como es la tabla atribuida al pintor francés Simon Marmion (1420-1489), atributos episcopales que, al representarse al santo de medio cuerpo, figuran sobre una suerte de alfeizar. La mitra y el báculo ya en el suelo, como suele ser habitual como alegoría de renunciación a dignidades, un símbolo compartido en la iconografía de otros santos, figura ya en la tabla de *San Bruno* pintada por Juan de Juanes hacia 1540 (en colaboración quizá con su padre Vicente Macip) y perteneciente al descabalado retablo de San Sebastián procedente de la cartuja de Valldecrust, repartido entre el Museo de Bellas Artes de Valencia (tabla del titular y los tres compartimentos de la predela), el Museu Nacional d'Art de Catalunya (las tablas laterales de *San Bruno* y de *San Vicente Ferrer*) y una colección particular madrileña (*Virgen con el Niño y Santa Ana* del ático). Juan de Juanes en esta temprana representación del tipo iconográfico de san Bruno, portando una cruz y un libro abierto, se adelantaba a la imagen "canónica", cuasi oficial, de san Bruno, representada por el grabado inserto en la contraportada del breve pontificio de Gregorio XIV, intitulado *Confirmatio privilegiorum*, impreso en Roma en 1591.

¹¹ Estrella alusiva a la principal del total de siete estrellas entrevistas por san Hugo, obispo de Grenoble, en el sueño premonitorio de la visita de san Bruno y sus otros compañeros acaecida en el año 1083, en solicitud de un lugar solitario donde construir sus aisladas celdas. Los nombres de aquellos eran Landuino, renombrado teólogo natural de Luca; Esteban de Tour y Esteban de Die, canónigos ambos de san Rufo; Hugo, a quien llamaban el capellán por ser el único entre ellos que ejercía el ministerio sacerdotal, y dos laicos, Andrés y Guerin, que serían los primeros hermanos conversos de la Orden. La estrella prendida sobre el hábito figura por primera vez en un grabado valenciano de 1623 que aparece como ilustración del libro *Vida de San Bruno* de Blas Bonaval. Doce años después de haberla incluido también Ribalta en la correspondiente pintura del retablo de Porta Coeli, figura asimismo en otro grabado ilustrando la *Vita S. Brunonis* del cartujo belga Gerard Eloy, editada en Bruselas en 1639.

retoque posterior).¹² Una feliz solución iconográfica resuelta por Ribalta –hay que resaltarlo– en fecha inmediata a la recientísima canonización de san Bruno (pues apenas había tenido lugar muy poco antes, concretamente en 1623 por decreto de Gregorio XV,¹³ de la fecha de realización de la tabla, comenzada con el resto de pinturas del retablo tan solo dos años después).

Por cierto que tal ademán de pisar con el pie izquierdo la esfera del mundo la repetiría Ignacio Vergara (Valencia, 1715-1776) en su escultura de *San Bruno* realizada en piedra caliza, de 1,53 m de altura (fig. 2), datable en torno a 1760, actualmente en la capilla de la Universitat de València –el boceto en barro cocido se conserva en el Museo de la Ciudad–,¹⁴ escultura destinada a la hornacina de la fachada de la casa procura que la cartuja de Valldecríst poseía en la calle de Serranos de Valencia.¹⁵ Una postura aquella plena de significación, repetida en una pequeña talla policromada existente en la iglesia parroquial de San Nicolás, en Valencia, provista de una cartela al pie con la palabra “Silencio”. Imagen esta, oportunamente colocada sobre una repisa contigua a la entrada lateral izquierda del templo, procedente, como cierta pintura aquí desplazada (representando una *Virgen con el Niño entre san Bruno y santa Rosalina*), de la cartuja de Ara Christi; podría tratarse de obra de José Esteve Bonet o de su taller.

Otro atributo que destacar en la pintura de Ribalta es el del libro que apoya sobre la pierna flexionada, al apoyar el pie sobre el azulado globo terráqueo, y sostiene con la mano izquierda; abierto –al igual que lo vemos en el *San Bruno* de Juan de Juanes al que se ha hecho referencia anteriormente–, pero aquí con las páginas vueltas hacia sí, lo que, por la invisibilidad del texto, imposibilita precisar su contenido textual. Con un libro, en este caso cerrado y sujetado con ambas manos, aparecía ya san Bruno en una imagen conservada en la cartuja de Valsainte (Suiza) que ha sido datada como del siglo XV, o en una de las xilografías que ilustran la *Crónica de Nuremberg*, libro escrito por el médico Hartmann Schedel, obra publicada en latín y alemán, editada en Nuremberg en 1493.¹⁶

Estrechamente relacionado con la tabla perteneciente al retablo de Porta Coeli es el dibujo de *San Bruno*, preparado a lápiz y delineado a pluma de trazo grueso y toques de aguada sepia, obra perteneciente a los fondos de la Real Academia de San Carlos (nº de invent. 482) y conservada igualmente en el Museo de Bellas Artes,¹⁷ sin duda uno de los bocetos o estudios preparatorios de la pintura pero acaso no el definitivo, dadas ciertas variantes de detalle entre el esbozo y la tabla (fig. 3). Aquí también san Bruno exhorta al silencio con el índice de la mano derecha, pero resulta diferente la posición del libro, pues en el dibujo se apoya sobre una roca y no descansando sobre la rodilla del

¹² Una de las últimas limpiezas efectuadas sobre la tabla ha permitido volver a hacer visible una de dichas estrellas. Dada la referida significación de tales luceros, a san Bruno y a sus seis compañeros se refiere también el dramaturgo Belmonte Bermúdez en su comedia hagiográfica titulada *Las siete estrellas de Francia*, desarrollando un tema parejo al de la comedia *El mayor desengaño*, escrita por su contemporáneo y célebre autor teatral Tirso de Molina, coincidentes ambas en su estreno con la realización de la pintura de Ribalta.

¹³ La beatificación fue promulgada por León X el 19 de julio de 1514, pero sin incoar el correspondiente proceso canónico, *vivae vocis oraculo*, restringiendo su culto sólo a la Orden. El papa Gregorio XV, por breve de fecha 17 de febrero de 1623, estableció que la misa y el oficio de san Bruno fuesen incluidos en el misal y breviario romano, respectivamente, y permitió la celebración de su fiesta el 6 de octubre en toda la Iglesia, con el rito semidoble *ad libitum*, lo que equivale a la formal y definitiva canonización, tan determinante, y más aún en su caso, como ya subrayara L. Réau, de la decisiva influencia de la fecha de la canonización en la fijación de la iconografía de los santos. El 14 de marzo de 1674, el papa Clemente X, a petición de la reina Mariana de Austria, madre de Carlos II, elevó la fiesta a rito doble y mandó que se celebrase en toda la Iglesia. RÉAU, Louis, 2000, t. 2, v. 3, p. 248.

¹⁴ CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel, 1985, p. 121-152. Véase también BUCHÓN CUEVAS, Ana Mª, 2006, p. 296-297.

¹⁵ Realizada por cierto dicha obra en emulación con la escultura de la asimismo casa procura de la cartuja de El Paular que existió en la calle de Alcalá de Madrid, célebre estatua de Manuel Pereira que posee la Real Academia de San Fernando. Pues, efectivamente, en las actas de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos publicadas en 1780 se cita como obra de I. Vergara, entre otras, “el San Bruno que está sobre la puerta del Hospicio de la Cartuja de Val de Christo, que puede competir con el famoso de la Hospedería que tiene en la Corte la Real Cartuja del Paular”.

¹⁶ GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2010, p. 29-56 (Cfr. GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2011). Otros ejemplos aducidos por el autor de dicho artículo, ya posteriores, con sus respectivas reproducciones, en los que aparece san Bruno con un libro, son, entre otros, el grabado de *San Bruno* que figura en el *Missale Cartusiense* editado en Lyon en 1517, la tabla *Cristo crucificado con santos cartujos y donantes*, obra de Antón Wooensam de Worms, de 1534 (Wallraf-Richartz Museum de Colonia) o el grabado de Urs Graf para la edición de la *opera omnia* del Venerable dom Dionisio de Rickel, impresa en Colonia en 1538. En todas estas imágenes san Bruno aparece ya con característico nimbo de santidad por ser posteriores al referido decreto de beatificación promulgado por León X el 19 de julio de 1514.

¹⁷ ESPINÓS DÍAZ, Adela, 1980, p. 96.



Fig. 3. *San Bruno*. Dibujo a lápiz, pluma y aguada sepia sobre papel verjurado. 320 x 200 mm. Francisco Ribalta. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Fotografía del Museo de Bellas Artes de Valencia.



Fig. 4. *San Bruno*. Óleo sobre lienzo. 1,77 x 1,16 m. Dom Ginés Díaz. Museo de Bellas Artes de Valencia. Nº de inv. 4960. Fotografía del Museo de Bellas Artes de Valencia.



Fig. 5. *San Bruno*. Óleo sobre lienzo. 1,01 x 0,45 m. Julio Peris Brell. Real-Colegio Seminario de Corpus Christi. Fotografía del Real-Colegio.



Fig. 6. *San Bruno*. Francisco Calatayud Llobell. Iglesia de Porta Coeli. Fotografía de A. Calza Agreda.

santo. También, asociable a la tabla de Ribalta, ha de citarse un pequeño lienzo de *San Bruno* existente en la madrileña colección del marqués de Casa Torres; en él, y según D. M. Kowal que debió estudiarlo directamente, la postura del santo repite esencialmente la de la tabla, con la excepción de que aquí san Bruno sostiene el libro verticalmente en su mano izquierda con las páginas encaradas al espectador, existiendo variantes menores asimismo en la caída del hábito así como en la colocación de la mitra y el báculo; para el citado investigador, su atribución a Ribalta puede ser rechazada atendiendo a razones estilísticas, con lo que el lienzo sería una copia libre del original.¹⁸

Réplica de la tabla de Ribalta resulta en cambio el lienzo de *San Bruno* conservado en los almacenes del Museo de Bellas Artes de Valencia (nº de inv. 4960), obra, aunque no documentada, acaso del cartujo pintor y monje de Porta Coeli dom Ginés Díaz, natural de Villena y discípulo probablemente de Jerónimo Jacinto de Espinosa (fig. 4).¹⁹ Sus dimensiones (1,77 x 1,16 m), difieren algo, sobre todo en anchura, respecto a las de la tabla de Ribalta que toma como modelo, de 1,81 x 0,79 m según ya se indicado. Determinado ello por la propia entidad autónoma del cuadro, no integrado como aquella en un retablo, al presidir una estancia concreta, esa intencionada mayor anchura permitió a su autor no solo visualizar enteramente la mitra y el avolutado extremo superior del báculo episcopal, situados a los pies, de acuerdo, como no podía ser de otro modo aquí también, a la convencional expresión de renuncia a tal dignidad sino, asimismo, a una amplificación del paisaje del fondo y a la mayor holgura en que queda representada la figura. Francisco Fuster, a propósito de esta pintura, opina

que “el deficiente dibujo, que no guarda las proporciones del original, y la menor calidad técnica respecto a lo que conocemos del pintor cartujo, nos hacen pensar en una copia posterior”.²⁰ Acaso la deseada restauración que el cuadro merece en todo caso (su estado de conservación no deja de ser bastante deficiente) ayudaría a dirimir la cuestión de modo más concluyente.

Copias modernas de la famosa pintura de Ribalta son la existente en la sala rectoral del Real Colegio-Seminario de Corpus Christi, obra del pintor Julio Peris Brell (Valencia, 1866-1944) (fig. 5),²¹ o la realizada en 1954 por F. Calatayud Llobell (Valencia, 1916-2003) para el retablo de Porta Coeli (fig. 6),²² ya vueltos los monjes desde hacía diez años a la restaurada cartuja, en sustitución de la original y de las demás pinturas del mismo retablo expuestas en el Museo de Bellas Artes de Valencia; por las mismas fechas que Calatayud Llobell realiza las copias del retablo, el ceramista José Gimeno Martínez (Manises, 1888-1967) firma el panel cerámico reproduciendo asimismo el *San Bruno* de Ribalta, panel que puede verse en el corredor de acceso a los claustros eremíticos (fig. 7). Sobre la primera copia ya dijimos que denota “el asombroso dominio de la técnica de que era capaz Peris Brell, fruto no sólo de una sólida formación en la que el dibujo de modelos del natural se valoraba extraordinariamente sino también de unas condiciones innatas realmente sorprendentes para el manejo del color y del claroscuro”.²³

Volviendo al *San Bruno* de Ribalta es indudable que a su *succès d'estime*, celebridad, éxito o fortuna, contribuyó no poco la estampa grabada por Vicente Capilla (Valencia, 1767-ca. 1817) según di-

¹⁸ KOWAL, David Martin, 1985, p. 265.

¹⁹ En los mismos depósitos del Museo de Bellas Artes de Valencia se conservan del citado dom Ginés Díaz los siguientes cuadros procedentes asimismo de Porta Coeli: *Dom Bonifacio Ferrer*, *Fray Francisco Aranda*, *Dom Francisco Maresme* y *Fray Juan Nea*, figuras de cuerpo entero y retratos imaginarios de los cuatro monjes más insignes de la cartuja valenciana y cuya realización se documenta en 1640 (los dos óleos últimos ya restaurados), el *San Bruno* ya citado, y una *Aparición de la Virgen*, *San José y San Juan Bautista a monjes cartujos*. Y, reunidos en los depósitos del Museo de la Ciudad, del mismo pintor y procedentes igualmente de esa cartuja, concretamente del aula capitular, los cuadros siguientes: *Resurrección de Diocrés*, *San Bruno y sus compañeros construyen una primera mansión en el valle de Chartreuse*, *Visita de San Bruno a Urbano II*, *San Bruno hace brotar una fuente milagrosa*, *San Bruno se aparece en sueños al conde Roger de Calabria* (coincidiendo temática, y casi coetáneamente, con algunos de los cincuenta y seis lienzos de Vicente Carducho pintados entre 1626 y 1642 para el claustro grande de la cartuja de El Paular a donde por fin se han reubicado), pinturas todas ellas reseñadas por CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel, 1981, p. 121; y, de modo muy pormenorizado, por FUSTER SERRA, Francisco, 2012, p. 403-422.

²⁰ FUSTER SERRA, Francisco, 2012, p. 431.

²¹ BENITO DOMÉNECH, Fernando, 1980, p. 292. Este cuadro forma parte del legado de alrededor de cien pinturas de asunto religioso o bíblico efectuado por don Francisco Ferrer Estellés en 1889 al Colegio del Patriarca.

²² Es pintura más “tenebrista” que la del propio Ribalta, y ello debido a que el envejecimiento de los barnices lastró durante muchos años la genuina luminosidad de esta pintura, circunstancia aquella solo eliminada tras las últimas y reveladoras intervenciones de limpieza. Un oscurecimiento del que también se resiente, por el propio estado deficitario de conservación del modelo, la copia realizada mucho antes por Julio Peris Brell.

²³ CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel, 2003, p. 22.



Fig. 7. *San Bruno*. Panel cerámico. 2,44 x 1,05 m. José Gimeno Martínez. Cartuja de Porta Coeli. Fotografía de A. Calza Agreda.



Fig. 8. *San Bruno*. Estampa a buril. 179 x 109 mm. Vicente López (dib.) y Vicente Capilla (grab.). Fotografía del autor.

bujo de su maestro Vicente López (Valencia, 1772-Madrid, 1850), al dar a conocer una obra prácticamente reclusa en una iglesia de clausura cuya visita raramente era permitida a seglares solo varones (fig. 8). Dicha estampa fue realizada para ilustrar una de las láminas de las *Actas de las Cartuxas de España*, obra editada en Valencia por B. Monfort en 1796,²⁴ si bien fueron sucesivas las tiradas que se hicieron de la plancha para venderse como estampas sueltas. Acierto de López sin duda fue introducir en esta lámina unas pocas variantes como es la de presentar a san Bruno mostrando el libro que porta sobre la mano izquierda no cerrado, según aparece en la tabla de Ribalta, sino abierto de cara al espectador, en cuyos dos infolios se lee perfectamente el siguiente texto: "ECCE ELONGAVI FVGIENS ET MANSI ET SOLITVDINE. Psalm. 54, V". Lo que permite pensar que López

pudo ser informado de la existencia de estampas en que de este modo figuraba ya dicho libro. Efectivamente, con un libro abierto aparece san Bruno por primera vez en una lámina grabada en Colonia en 1516 por Antón Woensam que ilustra el *Sermo de Sancto Bruno* pronunciado en el capítulo general de ese año así como en la *Vita S. Brunonis*, obras ambas de dom Pedro Blomevenna, prior de la cartuja de Colonia; por su parte el versículo del que ha sido llamado "salmo de Getsemaní", el 55 (54 en la versión griega de los Setenta), aparece por primera vez en el libro abierto que sustenta san Bruno en una estampa fechada en 1592 y que ilustra las obras *Biblioteca Cartusiana* y *Opera S. Brunonis*, ambas del cartujo dom Teodoro Petreio y editadas igualmente en Colonia en 1609 y 1611, inscripción que se repite, pero esta vez al pie de la estampa, en la *Vita S. Bru-*

²⁴ DÍEZ GARCÍA, José Luis, 1999, tomo II, p. 462-463. Sobre el grabado de Vicente Capilla, estampa a buril o talla dulce sobre papel verjurado, de 179 x 109 mm, existen referencias precisas además en: PÁEZ RIOS, Elena, 1982, II, p. 195; CARRETE PARRONDO, Juan; DE DIEGO, Estrella; VEGA, Jesusa, 1985, vol. I, p. 126; JIMÉNEZ GRACIA, Inmaculada, 2004, tomo II, p. 34.

nonis del cartujo belga dom Gerard Eloy editada en Bruselas en 1639.²⁵

En todo caso el dibujo de López reproduce literalmente, en lo fundamental, la figura de san Bruno pintada por Ribalta si bien, para darle un carácter más intimista, lo sitúa no en un paisaje abierto sino en el interior de una celda en la que figura al fondo un mueble con una estantería de libros y a la derecha del santo, adosada a la pared de ese lado, una mesa-escritorio sobre la que aparece una calavera, tinteros, otro libro abierto y un crucifijo flanqueado por dos estampas. Un apropiado interior, por tanto, para sugerir la cámara de estudio de una celda cartujana.

Al tiempo de proyectarse la construcción de la capilla de San Bruno, las pinturas del altar y el mismo fresco de la bóveda pudieron ser encargados en principio a Vicente López, muy acreditado ya en este tipo de decoraciones murales y con quien los cartujos debían estar satisfechos con el dibujo preparatorio de la estampa grabada por Vicente Capilla, razón por la que le encargarían otras como las grabadas años más tarde por Francisco Jordán.²⁶ Documentalmente consta que dicha capilla fue en principio sala o "coloquio" donde se reunían los monjes bajo techado cuando no podían hacerlo al aire libre por inclemencias del tiempo, en los pocos momentos de esparcimiento comunitario (los domingos después del rezo de nona), un diáfano espacio de 7,20 x 7,10 m, y que este local fue transformado en la precitada capilla por proyecto del franciscano y arquitecto titulado por la Real Academia de San Fernando fray Vicente Cuenca y Pardo según manifestación del propio constructor en torno a 1806. Y también que la terminación de las obras no se había concluido todavía en torno a esa fecha.²⁷

Efectivamente, F. Fuster,²⁸ estimando que la exposición autobiográfica del proyectista de la capilla fray Vicente Cuenca –incluida en el libro de M. A. de Orellana– finaliza el 26 de enero de 1806, ello da a entender que la transformación del coloquio en capilla no se había realizado todavía. Y que, resultando nada propicios los sucesos de la guerra de la Independencia y la consecuente ocupación napoleónica y, menos aún, la forzada exclaustración de los monjes entre 1812 y 1814, con razón supone F. Fuster "que la obra de la capilla de San Bruno se realiza en uno de estos últimos periodos, más concretamente en los años 1814-1820, pues de este último año es el *Inventario* en que se da cuenta del lienzo de altar con la invocación de San Bruno".

Aplazado pues aquel ambicioso encargo pictórico, diferido a causa de las vicisitudes adversas acaecidas poco después, y comprometido luego López en otros trabajos más perentorios,²⁹ es muy posible que este planteara ser sustituido por su aventajado discípulo Vicente Castelló y Amat (Valencia, 1787-1860), quien pudo cumplir dignamente tan laborioso cometido entre 1815 y 1820 en lo que respecta a la pintura al fresco y al cuadro de *San Bruno*, obra tributaria de la pintura de Ribalta y de la estampa firmada por López y Castelló y almacenada en los depósitos del Museo de la Ciudad (fig. 9).³⁰ Para determinar su autoría a favor de dicho Castelló ha resultado clave la correspondencia que existe entre el cuadro en cuestión y el *modellino* existente en el Museo Lázaro Galdiano, un pequeño óleo sobre lienzo de tan sólo 34 x 25,7 cm de muy jugosa factura (fig. 10).³¹ Este boceto y los veinticuatro restantes, tanto para su versión definitiva en murales (siete) o para cuadros del altar (diecisiete), excepto uno asociable a un lienzo de asunto histórico, for-

²⁵ Para más datos, véase LEONCINI, Giovanni, 1995; LÓPEZ CAMPUZANO, Julián, 1997; GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2010.

²⁶ CATALÁN MARTÍ, José Ignacio, 2004.

²⁷ Así lo acredita ORELLANA, Marco Antonio de, 1967, p. 574-576.

²⁸ FUSTER SERRA, Francisco, p. 506-513.

²⁹ Entre ellos el retrato de Fernando VII que el Ayuntamiento de Valencia le encomendara para conmemorar en abril de 1808 la proclamación del rey, cuadro de buenas dimensiones destinado a presidir el consistorio municipal (el boceto se conserva en el Museo Lázaro Galdiano, inv. n.º 1808). Pero desaparecido dicho retrato a raíz de la capitulación de Valencia con la entrada del mariscal Suchet en enero de 1812, los regidores hubieron de encargar a López, en octubre del año siguiente, liberada ya Valencia, copia del que en 1811 había realizado para el Ayuntamiento de Xàtiva (actualmente en el Museo de l'Almodí de esta ciudad), réplica en realidad de la primera versión, que es el lienzo conservado actualmente en el palacio de Cervelló por depósito del Museo Histórico Municipal de Valencia. Nombrado además el 5 de septiembre de 1814 primer Pintor de Cámara del Rey, López hubo de instalarse definitivamente en la Corte para desempeñar distintos cometidos oficiales como los retratos del soberano, sucesivas esposas y miembros de la familia real, redecorar las estancias del Palacio Real, preparar la creación del Real Museo de Pinturas, etc., además de atender los numerosos retratos que le iban encargando personas de elevado rango.

³⁰ CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel, 1981, p. 122. El cuadro, bastante deteriorado, fue objeto de escrupulosa restauración realizada en el año 1998 por Juan Francisco Díaz Egío.

³¹ Sus características formales, peculiaridades iconográficas e inspiración compositiva respecto a la exitosa pintura sobre tabla de Ribalta así como a la ligera variación que introdujo V. López en su dibujo para la estampa que grabara su discípulo Vicente Capilla, fueron puestos ya en valor en: Díez GARCÍA, José Luis, 2006, p. 79.



Fig. 9. *San Bruno*. Óleo sobre lienzo. 2,39 x 1,74 m. Vicente Castelló y Amat. Museo de la Ciudad. N° de inv. 80. Fotografía del Museo de la Ciudad, Valencia.



Fig. 10. Boceto del cuadro *San Bruno*. Óleo sobre lienzo. 34 x 25,7 cm. Vicente Castelló y Amat. Museo Lázaro Galdiano. N° de inv. 6864. Fotografía del Museo Lázaro Galdiano.

ma parte del lote adquirido por Lázaro Galdiano a los herederos de Vicente Castelló y Amat.³²

De las variaciones formales introducidas por Vicente Castelló en sus dos versiones casi gemelas, la del boceto del Museo Lázaro Galdiano y la del cuadro definitivo existente en el Museo de la Ciudad, respecto a la citada pintura de Ribalta, se derivan también planteamientos conceptuales diferentes. Así, mientras este la resuelve en clave naturalista, Vicente Castelló, sin dejar de subrayar cierto componente triunfal, barroco, el habitual que suele impregnar a todo aquel que ha sido elevado a los altares, adopta un planteamiento resueltamente realista, bien entendido que, sin renunciar el pintor a un cromatismo sombrío y saturado, es característico de muchas de sus obras.

De este modo Castelló y Amat concretiza la requerida contextualización con otros componentes significativamente clarificadores. Pues, ajeno a las vacilaciones que la recientísima canonización de san Bruno hubo de procurarle a Ribalta, aquel introdu-

ce dos angelicales niños a los pies del santo y dos cabecitas aladas sobrevolándole, la primera pareja ostentando, uno, la susodicha mitra y, el otro, recogiendo indolentemente el aludido báculo, además de otros elementos simbólicos como son el libro y la calavera formando, en el ángulo inferior izquierdo, una sintética *vanitas*, así como una moldurada construcción arquitectónica, exenta, de connotaciones funerarias, de *memento mori*, a modo de cipo o túmulo sepulcral, de menor volumen en el lienzo definitivo que en el boceto del Museo Lázaro Galdiano, recurso que viene a equilibrar por el lado opuesto el peso de la composición. A ello contribuye también, pero solo en el cuadro de altar resultante, la superposición de un detalle paisajístico tomado del propio entorno de la cartuja de Porta Coeli: la cruz de piedra, originariamente colocada a la entrada del puente en 1803 y ahora desplazada frente a la plaza de la portería.

De otra parte, Vicente Castelló prescinde en su pintura del indicativo gesto, por parte de san Bruno, de no proferir palabra, sustituyéndolo por el de la

³² Sobre la relación directa entre estos bocetos y las obras definitivas tengo redactado un trabajo pendiente de publicación.

ceremonial actitud de empuñar con la misma mano derecha una cruz patriarcal o de dos travesaños, distintivo reservado a los santos fundadores.³³ Otra novedad es la de mostrar el libro que porta sobre la mano izquierda no cerrado, según aparece en la tabla de Ribalta, sino abierto de cara al espectador, en cuyos dos folios se lee perfectamente el mismo texto que veíamos en la estampa firmada por López y Capilla. Pero en lugar de presentar a san Bruno en el interior de una celda, Castelló, sujetándose al modelo propuesto por Ribalta, y más al tratarse su pintura del encargo de un cuadro de altar objeto de particular culto, bien consolidado ya en el ámbito de la pintura tras los conocidos prototipos de Carduccio, Le Sueur, S. Vouet, Ribera o Zurbarán, lo sitúa en el marco de un elaborado paisaje.

Menos hábil que Ribalta en los efectos de claroscuro motivados por el plegado del hábito o en la calidad táctil del mismo, y sin acabar de resolver correctamente la flexión de la pierna derecha, cuya rodilla avanzada deja además de servir de apoyo al libro que sostiene san Bruno, al tener que mostrarlo abierto siguiendo en ello, según se ha indicado, el dibujo de López, Castelló y Amat confiere en cambio al rostro del santo una caracterización convincentemente personalizada, denotando su dotes de retratista y su afán de transcribir exactamente las figuras y cosas individuales. También, a diferencia del estereotipado semblante y anguloso rostro del melancólico *San Bruno* de Ribalta, en el que subyace el ideal del varón asceta, grave y macerado por ayunos y penitencias, el pintado por Castelló, de temperamento sanguíneo, responde a un modelo real, ceñudo, cariancho, de

muy personal fisonomía por el peculiar hoyuelo de la barbilla y ojos escrutadores, cuya profunda aunque algo envarada mirada delata tener conciencia, el individuo en cuestión que se prestara a ello, acaso el monje que ejerciera en el momento el cargo de prior de la cartuja, de estar posando para un tan prócer cometido.³⁴ En todo caso esa inspiración en una obra de Ribalta viene a confirmar que en la formación de Castelló, como sucediera con Vicente López o con su maestro J. Vergara, "en aquel pesó como en tantos pintores de su generación y de los inmediatos anteriores, la veneración casi idólatra por los grandes nombres de la pintura valenciana del siglo XVII, propuestos como modelos en las enseñanzas y objeto de retóricas glosas en todas las celebraciones académicas".³⁵

El que el *San Bruno* de Castelló y Amat, así como otros pertenecientes a la misma cartuja de Porta Coeli, fueran trasladados por error a la antigua Casa de la Ciudad y no al exconvento de Montesa o del Temple, donde en un primer momento se reunieron todas los efectos muebles procedentes de los suprimidos monasterios y conventos en 1835 para subastarlos en pública almoneda o, con los de interés artístico, constituir, a partir de dos años después, junto a las colecciones de la Real Academia de San Carlos, un museo provincial en el asimismo desamortizado convento del Carmen (germen del actual Museo de Bellas Artes de Valencia),³⁶ obedeció efectivamente a un chocante desliz. Pues, según noticia que recoge el presbítero e historiador Pedro Sucías Aparicio "por equivocación del carretero en la época que se recogieron todos los objetos de Porta-Coeli, en lugar de llevarlos al Museo de Pinturas, los dejó en la casa del Ayunta-

³³ Condición que, en puridad, no puede aplicarse a san Bruno, ya que su propósito nunca fue el de fundar una nueva Orden sino constituir un grupo reducido de solitarios entregados desde el año 1084 a la oración, con unas exigencias concretas y en unas condiciones únicas, las ofrecidas por el desierto de Chartreuse. No habiendo dejado regla alguna, el éxito de su experiencia, asegurada años más tarde, determinó que la peculiar forma de vida practicada por san Bruno fuera compilada en unas *Consuetudines* por Guijo de Saint-Romain, quinto prior de la Gran Cartuja, con las que, a modo de regla, confirió estabilidad y configuración canónica a la observancia cartujana de la que a partir de entonces, en torno a 1130, vendría a constituirse como una nueva Orden monástica.

³⁴ Los pocos que coincidimos en conocer *de visu* el cuadro (almacenado según se ha indicado en los depósitos del Museo de la Ciudad) y haber tratado a quien entre 1991 y 2005 fuera prior de Porta Coeli, dom José Manuel Rodríguez, no hemos dejado de sorprendernos entre el casual parecido del rostro de este, algo admitido por él mismo, y el *San Bruno* del lienzo en cuestión, un hecho en sí puramente anecdótico pero que viene a evidenciar la habilidad de Vicente Castelló y Amat como retratista de casta.

³⁵ En PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, 1990, p. 9. Caso paradigmático de la utilización de la obra de Ribalta como modelo en la formación de los alumnos de la Real Academia durante esta época lo ejemplifica el mismo V. Castelló en las copias por él realizadas del gran lienzo de la *Santa Cena* que preside el retablo del altar mayor de la iglesia del Real Colegio-Seminario de Corpus Christi o del Patriarca, una de ellas conservada en la sacristía del templo parroquial de Bocairent, estudio preparatorio este sin duda de un lienzo de altar, otra en colección particular de la que también se conserva el dibujo preparatorio a pluma y aguada.

³⁶ Con todo el contingente de centenares de lienzos y tablas trasladados al exconvento del Carmen, de cuya clasificación y traslado fue encargada la Junta de Amortización del Museo creada al efecto, dependiente de la Diputación Provincial y auxiliada por el profesorado de la Real Academia de San Carlos, se constituyó el proyectado museo, el cual pudo ser visitado a partir del 5 de octubre de 1839, veinte años después de que fuera inaugurado oficialmente el Museo del Prado cuya apertura efectiva al público no tendría lugar sino a partir de 1830.

miento de esta Ciudad y quedaron como propiedad de este".³⁷

Destinada pues la pintura de Castelló y Amat cuyo boceto posee la Fundación Lázaro a presidir la capilla de San Bruno de la cartuja de Porta Coeli, la perspicacia de Francisco Fuster ha permitido relacionar este cuadro con otros dos lienzos de sendos cartujos insignes, cuadros ambos procedentes de la misma capilla, idénticos los tres en dimensiones y hermanados no solo por su estilo y porte monumental sino en la afinidad de los rostros, los que representan a *San Hugo de Avalon*, obispo de Lincoln,³⁸ y a *San Antelmo de Chignin*, obispo de Belley,³⁹ lienzos ambos almacenados en los depósitos del Museo de Bellas Artes de Valencia (nº de inv. 4043 y 3740), si bien este último permaneció durante años, como otras muchas otras pinturas cedidas por dicho Museo, en los claustros y otras dependencias del monasterio mercedario de Santa María del Puig.⁴⁰

Considerados en la base de datos del citado Museo de Bellas Artes de Valencia como pinturas de autor anónimo, no cabe la menor duda que estos otros dos cuadros constituyen parte del mismo encargo encomendado a Vicente Castelló. Incluida la versión definitiva de este otro *San Bruno* en el In-

ventario elaborado por la comisión del Ayuntamiento de Llíria entre el 1 y el 8 de noviembre de 1820 a resultas del decreto de 1 de octubre anterior ordenando la disolución de las comunidades religiosas y confiscación de sus bienes,⁴¹ en dicho inventario se hace constar: "Capilla de San Bruno: Un lienzo en el altar con la imagen de San Bruno". Y a continuación: "Un Niño en su nicho con vestido de seda bordado de oro y capita encarnada con vidriera delante. Un Crucifijo". Sigue enumerando diferentes ornamentos de culto y objetos litúrgicos, finalizando con la siguiente referencia: "dos cuadritos al lado del altar de los santos Francisco y Luis. Ocho bancos grandes de madera y otro pequeño de la Justicia⁴² para oír el Sto. Sacrificio de la Misa, y una bandera de damasco blanco". El que el concienzudo escrutinio reflejado en tan detallado inventario pasara por alto los dos lienzos representando a *San Hugo de Lincoln* y a *San Antelmo de Belley*, pese a sus nada menores dimensiones (2,45 x 1,59 m y 2,38 x 1,48 m), respectivamente, es prueba indubitable que los cuadros no figuraban en la indicada fecha de 1820, por lo que es razonable pensar que se debieron incorporar cuatro años después, tras la vuelta de los monjes en 1824,⁴³ poco antes desde luego de los turbulen-

³⁷ SUCÍAS APARICIO, Pedro [s.f.], tomo II, parte 1ª, p. 92. Efectivamente, lienzos procedentes de Porta Coeli reunidos en los depósitos del Museo de la Ciudad o expuestos en alguna de sus salas son alguno de los óleos ya citados del pintor cartujo dom Ginés Díaz así como los cuatro cuadros de *Santa Águeda*, *Santa Catalina de Alejandría*, *Santa Cecilia* y *Santa Inés*, de autor anónimo de las primeras décadas del siglo XVIII, los cuatro provenientes de la casa procura que la cartuja poseía junto a la actual plaza de Cisneros de Valencia.

³⁸ Su temprana canonización en 1220 eclipsó durante siglos el protagonismo que le estaba reservado a san Bruno tras su tardía elevación a los altares, por lo que es frecuente la imagen mitrada del obispo cartujo en pinturas como la del Museo Nacional de Estocolmo en la que aparece a la derecha de san Benito, obra atribuida a Starnina y procedente de la cartuja de Florencia, en una de las tablas laterales (aquí precediendo a san Bernardo y a santo Domingo de Guzmán) del retablo de la *Santísima Trinidad*, *San Miguel* y *Todos los Santos* realizado hacia 1410-1420 para la cartuja de Valdecris en taller relacionable con Pere Nicolau y Marçal de Sas, obra existente en el Metropolitan Museum de Nueva York, o en un descabalado retablo del Museo de Bellas Artes de Castellón, atribuido a Francisco de Osona (ca. 1513) y en cuya tabla central san Hugo de Lincoln destaca entre las laterales de san Benito y san Bernardo (la del ático representa a san Hugo sanando a un enfermo a quien bendice). En retablos donde todavía no aparece san Bruno suele figurar san Hugo de Lincoln emparejado con san Anselmo de Belley, caso de unas tablas realizadas hacia 1603 por C. Llorens para la cartuja de Porta Coeli y conservadas en el Museo de Bellas Artes de Valencia. En otro retablo procedente de la cartuja de Valdecris y obra de Reixach (ca. 1454), existente en el Museo Catedralicio de Segorbe, san Hugo de Lincoln y san Martín de Tours, ambos con mitra y báculo, figuran a uno y otro lado de la tabla central del cuerpo superior. Para más datos, véase CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel, 2005-2006.

³⁹ Tras la canonización de san Bruno, san Antelmo aparece a veces flanqueado por san Hugo de Lincoln y el propio san Anselmo de Belley, tal como sucede en el cuadro del ribaltesco Vicente Castelló (ca. 1625), titulado *Apoteosis de San Bruno*, procedente de la cartuja de Valdecris y conservado en el Museo de Bellas Artes de Castellón.

⁴⁰ Aunque la mayoría de estas pinturas no procedieran del monasterio mercedario del Puig, de tanta significación en la historia del Reino de Valencia, el hecho de estar visibles al público y no escamoteadas por tanto su contemplación y disfrute, justificaba lo oportuno de esa cesión, propicia además a una cierta contextualización ambiental e histórica, algo del todo evidente en lo que respecta a la abundante serie de cuadros procedentes del también monasterio mercedario que hubo en la ciudad de Valencia y sobre cuyo solar se proyectó, a raíz de la desamortización y consecuente derribo del convento, la plaza de la Merced.

⁴¹ Cuaderno manuscrito conservado en el Archivo del Reino de Valencia, leg. 470 de *Propiedades Antiguas*.

⁴² Es decir, el reservado a los regidores y demás autoridades invitadas a la solemne misa conventual del 6 de octubre, festividad de san Bruno, cortesía mantenida hasta el año 2004 con los componentes del Ayuntamiento de Serra en cuyo término municipal se integra actualmente (antes pertenecía al de Valencia por privilegio del rey Don Martín) la cartuja de Porta Coeli.

⁴³ Pedro Suciás precisa lo siguiente: "en 23 de noviembre de 1820 se suspendió de orden superior esta comunidad y estuvo 3 años, 3 meses y seis días cerrado el monasterio y sus fincas en manos de administradores", añadiendo que "el día 6 de mayo de 1824 se reunió la comunidad y nombró por Prior a Don Vicente Dualde". SUCÍAS APARICIO, Pedro [s.f.], tomo II, parte 2ª, p. 122.

tos años que precedieron a su tercera y drástica expulsión en 1835. Ello explicaría también el que la pintura de *San Hugo de Lincoln* denote una factura más acabada y correcta, siendo, en opinión del propio F. Fuster Serra, "la más armoniosa de las tres".⁴⁴ En la actualidad el testero de la capilla donde figuraban, sobre el altar, estos tres lienzos, está ocupado por un cuadro grande apaisado (de 2 x 2,50 m) representando *La Muerte de San Bruno*, firmado por J. Segrelles en 1965. La figura del moribundo san Bruno rodeado de monjes e incorporándose del lecho (aquí ante la aparición de la Virgen) se inspira en el cuadro homónimo de V. Carducho de la serie de El Paular.

Confirma la intervención del aventajado discípulo de López en la cartuja de Porta Coeli el pago de 167 libras "a Don Vicente Castelló, Pintor", a cuenta de su intervención en algunas pinturas, según consta en libramiento fechado en octubre de 1825.⁴⁵ En el mismo documento,⁴⁶ es nombrado Castelló y Amat a cuenta de un pago de 42 libras, 10 sueldos, efectuado en agosto de 1828, concretamente "por los jornales de Don Vicente Castelló empleados en retocar diferentes pinturas, por pinceles y colores empleados en ellas"; en marzo de 1829, por el pago de 33 libras, 40 sueldos, "a Don Vicente Castelló por la Virgen del refectorio", así como 33 libras, 4 sueldos, "por los colores y pintar el Altar del monumento".⁴⁷ Acaso se encargaría a él también, en julio de 1827, la realización de otra pintura de *San Bruno*, de pequeño formato a juzgar por la cantidad abonada, 13 libras, 58 sueldos, según consta en el mismo libro,⁴⁸ así como, en octubre de dicho año, "por otras dos pinturas de N. P. San Bruno y N. P. San Hugo", de pequeño formato asimismo a juzgar por el irrisorio precio abonado, tan solo una libra y seis sueldos, además de figu-

rar, en marzo de 1829, el pago de 11 libras, 6 sueldos, a cuenta de "una pintura de la Sma. Trinidad, más otra de los Desamparados y otras pinturas". Libramientos todos ellos tramitados por don Matías Peña, procurador a la sazón del monasterio, y a quien cupo el trago amargo, ya como prior, de presenciar la fulminante expulsión de los monjes (trece padres y diez hermanos), ordenada por el capitán general el 28 de agosto de 1835 –anticipándose en dos meses al inicuo decreto de Mendizábal–, quienes, según informa Pedro Sucías "salieron de sus celdas vestidos de paisano o de negra sotana para ausentarse de la cartuja y volver las espaldas para siempre, porque más tarde comenzaría á demolerse por la ambición de los hombres para apoderarse de sus maderas ó de sus obras de arte".⁴⁹ Lamentablemente, la inexistencia en el Archivo del Reino y en otros archivos de libros de gastos anteriores al de ese periodo, 1823-1834, imposibilita por el momento determinar la fecha exacta del comienzo de los encargos encomendados a Vicente Castelló por parte de los cartujos de Porta Coeli, en todo caso no anterior a 1815, año en que recibe el nombramiento de académico de mérito.

Un título este que le acreditaría para asumir casi de inmediato un encargo nada menor como el de la decoración pictórica de la capilla de San Bruno, toda vez que la cartuja de Porta Coeli había recurrido exclusivamente a miembros de dicha Academia para atender las obras de renovación que emprendiera en el templo y en otras dependencias durante el último tercio del siglo XVIII.⁵⁰ Con estas últimas intervenciones Castelló y Amat cerraba decorosamente la relevante contribución que la cartuja de Porta Coeli, fundada en 1272 (próxima por tanto a conmemorar su 750 aniversario), ha aportado al patrimonio artístico nacional.

⁴⁴ FUSTER SERRA, Francisco, 2012, p. 511.

⁴⁵ *Libro de gastos de la Conrería de la Cartuja de Porta Coeli desde el año 1823 al corriente*, Archivo del Reino de Valencia (ARV), sección Clero, libro 2161, p. 23v. Concretamente hasta diciembre de 1834. En las páginas sucesivas del documento consta también la realización de otros encargos a él encomendados.

⁴⁶ *Libro de gastos de la Conrería...*, ARV, Clero, libro 2161, p. 60v.

⁴⁷ *Libro de gastos de la Conrería...*, ARV, Clero, libro 2161, p. 71v.

⁴⁸ *Libro de gastos de la Conrería...*, ARV, Clero, libro 2161, p. 46v.

⁴⁹ SUCÍAS APARICIO, Pedro [s.f.], p. 124.

⁵⁰ Esa condición de académicos titulados (en este caso por la Real Academia de San Fernando) la habían compartido efectivamente ya los artistas que intervinieron en la suntuosa reforma de la iglesia de Porta Coeli comenzada hacia 1770 y concluida en 1780, concretamente J. Puchol en el diseño y esculturas de la portada (la de *San Bruno* portando también un libro abierto sobre el que parece meditar), I. Vergara en la ejecución de la talla policromada de la imagen de la Virgen de Porta Coeli (el tracista del retablo de mármoles fue fray Tomás Peñarroja, donado de la cartuja, quien emprendió también las obras de renovación del templo), los pintores L. Planes y J. Camarón, autores, respectivamente, de la decoración pictórica de la bóveda y de las paredes laterales del templo y la del pie de la nave, además del arquitecto A. Gilabert, autor de la remodelación del transagrario y quizá supervisor de las obras de la iglesia, todos ellos profesores distinguidos de la entonces recién creada Real Academia de San Carlos. Acerca de la aprobación y vicisitudes de sus estatutos, hechura en muchos aspectos de los de la Real Academia de San Fernando, véase CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel, 2018.

La influencia de Vicente López sobre Vicente Castelló se manifiesta desde luego no solo en los óleos de temática religiosa de su aventajado discípulo, según se aprecia en este lienzo suyo de *San Bruno* que tanto debe a la tabla de Ribalta sino también cuando comparamos las pinturas al fresco de Castelló con las de López. Efectivamente, ciertas similitudes se observan entre los frescos del ábside de la capilla sepulcral del beato Nicolás Factor en la iglesia del antiguo convento de Jesús (ca. 1795-96) y los de la capilla de la Comunión de la iglesia del Salvador (ca. 1797), sobre todo por lo que se refiere a las respectivas figuras que centran cada una de las dos composiciones, ambas de Vicente López,⁵¹ y la que decora la bóveda vaída de la capilla de San Bruno de la cartuja de Porta Coeli (fig. 11), considerada hasta la fecha como de autor anónimo o atribuida sin fundamento a algún pintor académico coetáneo de Castelló y Amat. Afinidades que resultan más patentes aún, salvadas las distancias cualitativas, si confrontamos la pintura mural de esta capilla, de un barroquismo atemperado, con otras del mismo López, concretamente con el magnífico fresco que decora la bóveda del presbiterio de la iglesia parroquial de San Esteban, obra de 1797-1798: tanto en esas pinturas murales de Vicente López como en la de Vicente Castelló de dicha capilla de San Bruno una iluminación amarillada irradiada de un potente foco central envuelve las escorzadas figuras, articuladas circularmente, y en cuya inspiración subyacen conocimientos del código simbólico-visual de Alciato y de Ripa, además de cierta asimilación de las alambicadas composiciones barrocas pintadas por Palomino en la bóveda de la iglesia parroquial de los Santos Juanes o de la cúpula de la basílica de Nuestra Señora de los Desamparados e, indirectamente, de otras de L. Giordano o C. Giaquinto.

De gran significación simbólica y abundante asimismo en imágenes alegóricas, el fresco de la capilla de San Bruno constituye una glorificación del santo en la que aparece transportado al empíreo a lomos de un águila, es decir, como nuevo Gánimedes al ser arrebatado por el águila de Júpiter. Lo que, al decir de Rafael García Mahiques, viene a actualizar "aquella fecunda tradición platónica según la cual el rapto simboliza el *furor divinus*, tal como fue expresado, por ejemplo, por Alciato en

⁵¹ BENITO DOMÉNECH, Fernando 1980, p. 75-76.

⁵² GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2010, p. 55, nota 16. A pie de dicho emblema figura el siguiente epigrama latino: *Aspice ut mediis raptus Iovis dīte turbis / Fertur in abruptos Bruno per alta sinus. / Consilium, metemque Dei, instrumque tribunal / Deum reveretur amans, imagitur ille Dio.*

⁵³ FUSTER SERRA, Francisco, 2012, p. 513.

⁵⁴ El grabado de Krüger forma parte de una serie de estampas la primera de las cuales es un frontispicio con la inscripción *Vita S. Brunoni Cartusianorum Patriarchae*, uno de cuyos ejemplares de este álbum no debió faltar en la biblioteca de Porta Coeli.



Fig. 11. *Glorificación de San Bruno*. Pintura al fresco. Vicente Castelló y Amat. Bóveda de la capilla de San Bruno de la cartuja de Porta Coeli. Fotografía de J. F. Díaz Egío.

su emblema *In Deo laetandum*".⁵² Francisco Fuster por su parte, advierte que esa exaltación de san Bruno presenta indudablemente "débitos del grabado anónimo que ilustra la *Tercera parte de la Nueva Colección de los Estatutos de la Orden de la Cartuja*, editada en Valencia en 1743, que había traducido al castellano el P. Bruno José Navarro, profeso y vicario de Portaceli".⁵³ Pero desde el punto de vista formal Vicente Castelló debió inspirarse también en la estampa de Th. Krüger sobre dibujo de G. Lanfranco, donde la personificación del alma de san Bruno ascendiendo al cielo aparece impulsado también por dos ángeles y en posición también sedente, en este caso sobre el extendido costado de un ángel mancebo.⁵⁴



Fig. 12. *San Bruno*. Óleo sobre lienzo. 2,72 x 1,57 m. Francisco Martínez Yago. Antiguo Asilo del Marqués de Campo. Fotografía de J. M.^a Clemente.

En compañía de su ángel custodio, figura aquí san Bruno al ser recibido por Cristo mostrando las heridas de la Pasión y la cruz redentora, acompañado de su Madre como reina de los cielos, en presencia de san Juan Bautista y de san Pedro. Identificable este por las llaves del angelito acompañante (san Pedro se apareció a los primeros compañeros de san Bruno cuando este marchó a Roma, exhortándoles a perseverar en la Chartreuse, y su condición

de portero celestial adquirió particular significación en Porta Coeli).⁵⁵ En uno de los ángulos destaca por su parte, actuando de elemento compensador de la composición y como introduciendo un nexo entre el espacio celeste y el punto de vista del espectador de la bóveda, un joven imberbe señalando con el índice de la mano derecha el texto en las páginas de un libro abierto que ostensiblemente muestra. Todas estas figuras, según fórmula convencional, aparecen acompañadas de multitud de ángeles niños o adolescentes y de cabecitas aladas, los primeros atrevidamente escorzados y en jubilo sobre algodonosas nubes. Porta Coeli podía, con esta equilibrada decoración pictórica, competir en cierto modo con las muchas más alambicadas y complejas composiciones barrocas realizadas por Palomino en las cúpulas de los sagrarios de las cartujas de Granada (de 1712) o de El Paular (a partir de 1723), especialmente con la primera, donde también la figura de san Bruno –aquí, a modo de un nuevo Hércules o Atlas, sosteniendo el globo terrestre como escabel de la custodia con el Santísimo Sacramento– adquiere pleno protagonismo. Y también con los frescos de la cúpula de la iglesia de la cartuja de Las Fuentes o, más aún, con los de la cúpula de la iglesia de la cartuja de Valldemossa, ambas profusamente pintadas por el cartujo fray Manuel Bayeu, los últimos realizados entre 1806 y 1807, muy poco antes de la muerte del mediano de los hermanos de la esposa de Goya, pintores los tres.

Tras estas digresiones, que patentizan que la intensificada aunque tardía veneración de san Bruno por parte de los cartujos no se conformaba con la pintura de Ribalta del retablo mayor, hay que volver de nuevo a esta, pero también al lienzo de Castelló y Amat e incluso a la estampa firmada por López y Capilla, ya que a ambas creaciones remite el cuadro de *San Bruno* (fig. 12) que, procedente de una capilla de la histórica iglesia de la ex casa Profesa de Valencia, adquiriera don José Campo y Pérez a raíz del derribo de dicho templo en 1868.⁵⁶

Jeannine Baticle hace referencia a estas estampas y a determinadas series pictóricas temáticamente afines, tema que aborda de nuevo Giovanni Leoncini. BATICLE, Jeannine, 1958; LEONCINI, Giovanni, 2001.

⁵⁵ La figura de san Pedro abriendo la puerta del cielo a las almas en gracia que le presenta san Miguel protagoniza una de las seis tablas laterales del retablo atribuible a Starnina conservado en el Musée des Beaux-Arts de Lyon, procedente de la antigua capilla dedicada al arcángel que existió en Porta Coeli.

⁵⁶ Expulsados de España los jesuitas en 1767, expatriación que duraría hasta el año 1816 en que regresan a Valencia, en 1835 el gobierno liberal vuelve a desahuciar a los jesuitas y ordena la destrucción del templo, algo que se retrasaría hasta 1868 cuando, ya proclamada la revolución "gloriosa", el gobernador civil J. Peris y Valero intima la demolición integral de la iglesia (la primera en Valencia en seguir las directrices emanadas del Concilio de Trento), salvándose del previo expolio la tabla de la *Purísima* de Juan de Juanes, al ser trasladada a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos hasta el regreso de la Compañía de Jesús en 1886 y, también, este *San Bruno* al adquirirlo, como queda indicado, don José Campo Pérez. Su realización en 1852 induce a pensar que pudo producirse a iniciativa y expensas de la Congregación de la Guardia y Oración al Santísimo Sacramento, a la que en 1845 se le cedió el antiguo templo de la expatriada Compañía, asociación aquella también llamada de la

Realizado este otro *San Bruno* por el pintor Francisco Martínez Yago (Paiporta, 1814-Valencia, 1895), en dicha pintura al óleo vemos repetido el mismo gesto exhortando al silencio, la esfera del mundo sobre la que apoya el pie o la mitra y báculo, etc., presentes en la tabla de Ribalta, y una expresión grave pero serena. Tributaria de la estampa cuya invención débese a López resulta en cambio la ambientación del interior de la celda en que, imitándole, Martínez Yago hace comparecer a san Bruno (la requerida limpieza del lienzo remarcaría esta dependencia) así como la ostentación del libro abierto con la misma inscripción. Cierta monumentalidad (la estilizada figura de san Bruno es de tamaño natural) y una propensión decididamente realista en la traducción individualizada de las figuras y objetos derivan en cambio del *San Bruno* de Castelló y Amat. Lo mejor de la pintura resulta ser la tonsurada cabeza, con la capucha echada hacia atrás a diferencia de los ejemplos anteriores (con el resultante de un rostro claramente definido y un aire más apacible), y las manos, muy superiores en factura aquella y estas a la resolución del hábito, a pesar del contrastado y luminoso claroscuro del blanco marfileño de las telas. En el ángulo inferior derecho puede leerse perfectamente la siguiente indicación autógrafa: *Francisco Martínez. F[ecit].t. año 1852.*⁵⁷

Ante dicho óleo no dejarían de cantarse por sus devotos los gozos dedicados al santo y de cuya letra existen varias ediciones (fig. 13), sin duda con la participación de algunos de los monjes exclaustrados que habían podido incorporarse a algunas parroquias valencianas desde sus añoradas cartujas de Porta Coeli, Valldecris o Ara Christi, abandonadas a la sazón, expoliadas y en trance de ruina, nostálgicos los primeros sin duda del solemne oficio litúrgico propio de la festividad de san Bruno celebrado pocos años antes en la capilla presidida por el lienzo de Castelló y Amat.

Vela, la cual, al decir del marqués de Cruilles, restauró notablemente dicho templo, e incluso costeó el nuevo altar proyectado por el arquitecto Jorge Gisbert. Acaso no fue ajeno tampoco, en el encargo del cuadro de este otro *San Bruno*, don J. García Navarro (Biar, 1820-Pont-Saint-Esprit, 1903), sacerdote e inspirado compositor, organista de la vecina iglesia parroquial de los Santos Juanes (donde a la sazón se hallaba expuesta la *Purísima* de Juan de Juanes, inspiradora de la popular *Felicitación sabatina* por aquel compuesta), y que en 1871 ingresaría en la cartuja de Vallbonne, tomando el nombre de Emmanuel María.

⁵⁷ F. Martínez Yago fue padre del más conocido pintor S. Martínez Cubells y entre sus numerosas obras por él restauradas, no solo en Valencia, donde fue restaurador y conserje de la Real Academia de San Carlos (cargo en el que sucedió a F. Pérez, sucediéndole a su vez en 1881 A. Suárez), así como de muchas pinturas de la catedral o de las parroquias de San Andrés y de San Nicolás, etc. Recibiendo encargos también de países extranjeros (hacia la década de 1880 se hallaba dedicado exclusivamente a la restauración) ha de recordarse la realizada en 1867 del cuadro *Apoteosis de San Bruno* del pintor ribaltesco Vicente Castelló, lienzo procedente de la cartuja de Valldecris, conservado en el Museo de Bellas Artes de Castellón, y que sufrió un serio deterioro tras su desaparición de dicho museo y haber sido hallado plegado en seis dobleces, en octubre de 1867, debajo de un órgano. También merece reconocimiento por haber preservado de su destrucción, a consecuencia de la lamentable demolición, entre 1854 y 1860, de la histórica Casa de la Ciudad, algunas de las pinturas murales de Miguel Esteve y Miguel del Prado que decoraban la capilla *dels Jurats* así como por la restauración en 1876, por encargo del regente de la Audiencia, de las pinturas murales del salón de Cortes del palacio de la Generalitat.



Fig. 13. Hoja suelta con el impreso de los *Gozos en alabanza del glorioso seráfico Patriarca San Bruno* y una xilografía de la estatua del santo realizada por Manuel Pereyra.

Poco conocida la producción de F. Martínez Yago –actualmente se le recuerda más como iniciador en Valencia de la restauración pictórica basada en técnicas innovadoras como la del *stacco*– fue alumno de la Real Academia de San Carlos con los profesores F. Grau, F. Llácer y M. Parra, discípulos de López y, acaso también, del propio Castelló y Amat.

El 3 de noviembre de 1844 alcanzó el título de académico supernumerario por la pintura, y el 30 de mayo de 1847 el de académico supernumerario, en este caso por parte de la Real Academia de la Historia. Autor de la pintura de la *Asunción de la Virgen* que presidía el retablo mayor de la iglesia parroquial de Torrent, realizó, por encargo del conde de Parcent, las siguientes pinturas: *Diana y sus musas sorprendidas por Acteón*, *Ninfas sorprendidas por sátiros*, *Neptuno y Anfitriote* y *El Juicio de Paris*.⁵⁸

La pintura de *San Bruno* con la que concluye el presente artículo se conserva en el antiguo asilo de la calle de la Corona fundado por el citado futuro marqués de Campo en 1863 (el edificio proyectado en estilo neogótico por el arquitecto J. Camaña Laymón, recayente a las calles de la Corona y de la Beneficencia, es de 1880). Hacinado desde hace unos años, con otros lienzos que decoraban diversas estancias de dicho antiguo asilo, en las tribunas de la capilla (lo que ha repercutido negativamente en el estado de conservación del óleo), este desconocido cuadro cierra, muy dignamente, la positiva resonancia e influencia dimanada de la famosa tabla de Ribalta, beneficiada desde luego de una indiscutible fortuna iconográfica.

Suscribiendo en todas las palabras de Francisco Javier Sánchez Cantón, creo también que abordar la fortuna del *San Bruno* de Ribalta como singular modelo formal, como hace este modesto artículo “abre perspectivas para conocer la sensibilidad de nuestro pueblo a través de los siglos, por sumar ayuda preciosa a los elementos que suministran la poesía y la música y por ser, en ciertos aspectos, testimonio muy directo y sincero, pues se basa en algo tan íntimo y tan hondo como es la devoción”.⁵⁹

Bibliografía

- BATICLE, Jeannine. “Les peintres de la vie de Saint Bruno au XVIIe siècle: Lanfranc, Carducho, Le Sueur”. *La Revue des Arts*, 1958, n° 1, p. 17-28.
- BENITO DOMÉNECH, Fernando. *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*. Madrid: Museo del Prado, 1987.
- BENITO DOMÉNECH, Fernando. *Pinturas y Pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*. Valencia: Federico Doménech, 1980.
- BENITO DOMÉNECH, Fernando. “Unos frescos olvidados de Vicente López”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1980, LXI, p. 75-76.
- BUCHÓN CUEVAS, Ana M^a. *Ignacio Vergara y la escultura de su tiempo en Valencia*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2006.
- CARRETE PARRONDO, Juan; DE DIEGO, Estrella; VEGA, Jesusa. *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1985.
- CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. *Colección Pictórica del Ayuntamiento de Valencia*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1981.
- CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. “Una escultura de Ignacio Vergara procedente de la Casa-Procura de Valldecrist en Valencia”, *Boletín del Centro de Estudios del Alto Palencia*, 1985, n° 7-8, p. 121-152.
- CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. *Julio Peris Brell*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2003.
- CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. “San Hugo de Lincoln en la pintura valenciana”, *Ars Longa*, 2005-2006, n° 14-15, p. 57-72.
- CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. *La Real Academia de San Carlos. Su establecimiento y consolidación en torno a 1768*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2018.
- CATALÁN MARTÍ, José Ignacio. “La cartuja de Porta-Coeli como refugio espiritual de artistas: la figura y la obra de Francisco Jordán”. En: *Actas del Congreso Internacional sobre las cartujas valencianas*. Valencia: Analecta Cartusiana, 2004, tomo II, p. 143-168.
- DÍEZ GARCÍA, José Luis. *Vicente López (1772-1850). Su vida. Su obra. Catálogo razonado*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999.
- DÍEZ GARCÍA, José Luis. *La pintura española del siglo XIX en el Museo Lázaro Galdiano*. Valencia: Fundación Bancaja, 2006.
- ESPINÓS DÍAZ, Adela. *Museo de Bellas Artes de Valencia. Catálogo de Dibujos I (siglos XVI-XVII)*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1980.
- FUSTER SERRA, Francisco. *Legado artístico de la cartuja de Portaceli. Obras, iconografía, benefactores y artifices en su contexto histórico*. Valencia: Analecta Cartusiana, 2012.
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. “Las imágenes conceptuales de San Bruno”. En: *Memoria y arte del espíritu cartujano. Las cartujas valencianas*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2010, p. 29-56.
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. “Imagen conceptual, imagen narrativa”. En: ZAFRA, Rafael, AZANZA, Javier (ed). *Emblemática trascendente. Hermenéutica de la Imagen, Iconología del Texto*. Pamplona: Sociedad Española Española de Emblemática – Universidad de Navarra, 2011, p. 65-86.
- GUINARD, Paul. *Pintura española*. Barcelona: Editorial Labor, 1972.
- JIMÉNEZ GRACIA, Inmaculada. *El grabado en el siglo XIX en los fondos y pinacotecas valencianas*. Tesis doctoral. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2004.
- KOWAL, David Martin. *Ribalta y los ribaltescos: La evolución del estilo barroco en Valencia*. Valencia: Diputación Provincial de Valencia, 1985.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique. *Historia de la Pintura Española*. Pamplona: Salvat Editores, Alianza Editorial, 1971.
- LEONCINI, Giovanni. “Considerazioni sull’iconografia di san Bruno “prototipo” del Certosino. Un’indagine sulle stampe dal XV al XVII secolo”. En: *San Bruno e la Certosa di Calabria. Atti del Convegno Internazionale di Studi pe il IX centenario della Certosa di Serra S. Bruno*. Messina: 1995, p. 165-283.
- LEONCINI, Giovanni. “Imagini di un santo. Bruno di Colonia tra l’Europa e la Calabria 1001-2001”. En: *Nono*

⁵⁸ OSSORIO Y BERNARD, Manuel, 1883, p. 430.

⁵⁹ De la presentación del libro del P. Dom Rafael M. Durán, S. O. Cist., *Iconografía española de San Bernardo*, Barcelona, Monasterio de Poblet, Talleres de Gráfica Canuda, 1990 (2ª edic.).

- centenario della morte di San Bruno di Colonia. Vibo-Valentia, 2001, pp. 43-51.
- LÓPEZ CAMPUZANO, Julián. "Aportaciones a la iconografía de San Bruno". *Anales de Historia del Arte*, 1997, nº 7, pp. 194-209.
- MAYER, Augusto L. *Historia de la Pintura Española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1947.
- ORELLANA, Marco Antonio de. *Biografía pictórica valentina*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1967.
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Ediciones Giner, 1883.
- PÁEZ RIOS, Elena. *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, vol. 2. Madrid: Ministerio de Cultura, 1982.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Pintura Barroca en España*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. "La personalidad artística de Vicente Castelló y Amat". *Ars Longa*, 1990, nº 1, p. 9-25.
- RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Madrid: Ediciones del Serbal, 2000.
- SUCÍAS APARICIO, Pedro. *Los monasterios valencianos* [manuscrito]. Biblioteca Central del Ayuntamiento de Valencia, s.f.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. "Presentación". En: DURÁN, Rafael M. *Iconografía española de San Bernardo*. Barcelona: Monasterio de Poblet, 1990.
- TRAMOYERES BLASCO, Luis. "Los pintores Francisco y Juan Ribalta". *Archivo de Arte Valenciano*, 1917, nº 2, p. 93-107.

