

El tema iconográfico de la muerte de la Virgen y su proyección tardía en dos interesantes pinturas del Museo de Bellas Artes de Valencia

Miguel Ángel Catalá Gorgues

RESUMEN

El presente artículo aborda un tema iconográfico de gran repercusión en el arte cristiano: la Muerte de la Virgen. Tema del que son exponentes dos pinturas pertenecientes al Museo de Bellas Artes San Pío V de Valencia, una de ellas recientemente restaurada y la otra expuesta en el Monasterio del Puig. Ambas obras permiten por otra parte calibrar la valía de sus autores: Jerónimo Rodríguez de Espinosa, pintor vallisoletano de obra poco conocida aún, y Antonio Richarte, figura clave en la transición de la pintura barroca valenciana más genuina y precedente de la primera generación de pintores académicos.

Palabras clave: Iconografía / Muerte de la Virgen María / Pintura / Arte barroco / J. R. Espinosa / A. Richarte / Valencia

ABSTRACT

This article addresses a topic of great iconographic presence in Christian art: the Virgin Mary's death. Exponents of it are two paintings belonging to the Museo de Bellas Artes San Pío V of Valencia, one of them recently restored, and the other exposed in the monastery of El Puig. Both works also let us appreciate the value of their authors: Jerónimo Rodrigo de Espinosa, little-known painter, and Antonio Richarte key figure in the transition of the most genuine Valencian Baroque painting and preceding of the first generation of academic painters
Key Words: Iconography / Virgin Mary's death / Picture / Baroque art / J. R. Espinosa / A. Richarte / Valencia

Las tradiciones sobre la suerte final de María nos son accesibles a través de numerosas fuentes literarias que constituyen los llamados evangelios apócrifos asuncionistas, muchos de ellos conocidos bajo el genérico nombre latino de *Transitus*, siendo importantes también a este respecto numerosas homilías, los antifonarios litúrgicos y los mismos relatos y guías de peregrinos. En paralelo a ello se fue generando toda una iconografía asuncionista expresada básicamente en dos formulaciones, la que podemos designar bizantina y la que tiene su expresión en representar ya la escena de la *Asunción* propiamente, la fórmula “siria” en designación de J. Duhr y en la que se subraya no el hecho de la muerte de la Virgen como en la anterior sino su resurrección gloriosa.¹ Formulación esta última que enlaza directamente o tiene su corolario en el tema de la *Coronación de la Virgen*.

Los citados evangelios apócrifos son importantes en razón de la influencia que ellos han ejercido no sólo para depurar y fijar la doctrina sobre esta creencia saliendo al paso de ciertas opiniones inconsistentes sino también para inspirar la iconografía asuncionista en sus diversos pasajes; a ello hay que sumar toda una literatura popular y, sobre todo, la famosa *Legenda Aurea* de Jacobo de Voragine, recopilación sin duda la más importante en su papel de vehículo transmisor y la que debió alcanzar mayor difusión. Igualmente se hacen eco de los apócrifos las *Vita Christi* del Cartoixà, Fray Francesc Eiximenis o Sor Isabel de Villena, muy coincidentes las tres en lo que respecta a los episodios sobre los últimos momentos de la Virgen y sobre su ascensión y exaltación a los cielos; incluso subyacen referencias tomadas de algunos de esos apócrifos en sermones de San Vicente Ferrer.

Entre aquellos antiguos textos se distinguen diversas modalidades de creencias: dormición solamente, con preservación y elevación pasiva del cuerpo de la Virgen; dormición seguida de ascensión; ascensión solamente, con o sin resurrección explícita o implícitamente indicada. Estableciendo relaciones entre esas diversas creencias y las variaciones del culto marial en sus fiestas y lugares santos, ha sido posible organizar una tipología que clasifica los numerosos textos sobre la suerte final de María en tres grupos, algo extensible en cierto modo a lo iconográfico. El primer grupo sería, pues, el de la dormición, el segundo el de la ascensión, un grupo intermedio manifiesta el pasaje de la dormición a la ascensión, testimoniado tanto uno como el otro en razón de la dicotomía figurativa que significa la representación del cuerpo yacente y del alma en vuelo. Esta hipótesis permite establecer que la creencia en la ascensión ha sido posterior a la creencia en la dormición, llegando Mimouni, a quien seguimos en esto,² a estudiar sesenta y dos textos pertenecientes a ocho tradiciones lingüísticas diferentes (siríaca, griega, copta, árabe, etíope, latina, georgiana y armenia). Paralelamente han surgido las diversas modalidades iconográficas, posiblemente en número no menor, constatándose que el tema de la *Dormición* y el de la *Coronación* precedió a la imagen o estereotipo definitivo de la *Asunción* que no tuvo su concreción doctrinal sino mucho más tarde y que experimentó por tanto también en las artes plásticas sus titubeos y variantes.

Para designar el tema de la muerte de la Virgen, uno de los asuntos predilectos de la iconografía bizantina, los griegos utilizaron la palabra *κοίμησις* que la Iglesia latina tradujo

¹ “Evolution iconographique de l'Assomption”, *Nouvelle Revue Théologique*, Paris, 1946, 68, pp. 671-683.

² *Dormition et Assomption de Marie. Histoire des traditions anciennes*, Paris, 1995.



Fig. 1.- Richarte, Antonio: *Tránsito de la Virgen*. Oleo sobre lienzo, siglo XVIII. Museo de Bellas Artes de Valencia (nº inv. 3850).

como *Dormitio* y que significa, literalmente, el *Sueño de la Muerte*, si bien el latín prefirió el término *Transitus*, el cual designa más bien el paso a la vida eterna, en ocasiones denominado con el más apropiado aún de *Pausatio*, corto espacio de tiempo que pudo mediar entre la muerte y la resurrección de María.

Ha de significarse que ello responde a la certeza de que la muerte de la Virgen no fue apenas tal, según ya afirmara San Epifanio, si bien a quienes estaban junto a ella debió parecerles propiamente muerte en cuanto que mostraba los signos externos típicos que acompañan a la cesación de la vida. Por ello resulta razonable que tanto el citado San Epifanio como San Andrés Cretense, San Juan Damasceno y otros tantos hablaran de *κοίμησις*, *dormitio* o *pausatío*. Cuánto duró esta fase transicional –si es que tuvo realidad, lo que no es seguro tampoco– ya fue objeto de divergencias desde el principio aunque subyace en los

diversos textos que tanto cuanto fuera necesario para excluir de los presentes la idea no sólo de la muerte verdadera sino también la de la muerte relativa o intermedia y de la muerte aparente.³

Desde el punto de vista doctrinal no hay que olvidar que el dogma no incluye expresamente alusión alguna a una muerte cierta de la Virgen ni aquella se deduce de la victoria total sobre el pecado, algo que desde el punto de vista de su plasmación iconográfica carece de verdadera relevancia pues préstase a cualquiera de las posibles interpretaciones por parte de la especulación mariológica.

Ciñéndonos al tema estricto que nos ocupa, la iconografía de la *Dormición* nos muestra a la Virgen tendida sobre un lecho en el apacible sueño de la muerte y rodeada de los apóstoles, milagrosamente reunidos en torno a ella para asistir a sus últimos momentos, velar su muerte u oficiar ya el rito exequial; generalmente Cristo

³ El profesor G. Judica-Cordiglia, en su “Semblanza físico-química de María”, *Enciclopedia Mariana, Theótokos*, Madrid, 1960, pp. 168-170, llega a esta conclusión: *En María no apareció corrupción durante esta fase, porque poseía el privilegio de la indestructibilidad de las células de las cuales se desenvolvía aquel proceso bioquímico de readaptación y regeneración del protoplasma, proceso que, aunque no implica la presencia del alma, sin embargo no la excluye.*

mismo comparece en la escena para recoger el alma de su Madre en figura de niña vestida de albo paño, y entregarlo en manos de dos ángeles que le acompañan para llevársela consigo a las moradas de la eternidad bienaventurada. Muchos de los detalles secundarios derivan de lo ya imaginado por los autores de los diversos apócrifos. Así, después de haber dado Cristo a los apóstoles las instrucciones relativas a la sepultura de la difunta, dice por ejemplo el Pseudo Melitón:

*el Señor entregó el alma de nuestra santa Madre María a Miguel su arcángel, el prepósito del Paraíso y el jefe del pueblo hebreo, y el arcángel San Gabriel la tomó después y se fue con ella.*⁴

Y en su *Dormitio Dominae Mariae* dirá Juan de Tesalónica por su parte:

*Pero el Señor recibiendo su alma la confió a los cuidados de Miguel luego de haberla rodeado de velos de una radiante luminosidad.*⁵

Los primeros ejemplos de la iconografía de la *Dormición de la Virgen* se detectan, como no podía ser menos, en las artes menores y en la pintura oriental de los siglos X y XI donde evoluciona lentamente y aun se estanca, repitiéndose miméticamente hasta en la actualidad. Cítanse, entre otros ejemplos tempranos, la placa en marfil de la encuadernación del evangelario de Otón III en la biblioteca de Munich, del siglo X, la pintura mural de Der-es-Surian cerca de El Cairo, la miniatura que aparece en otro evangelario de la misma época conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, el mosaico del monasterio de Dafnis cerca de Atenas, el de la Martorana de Palermo o el fresco de la basílica de Aquilea, ya del siglo XII.

El primitivo esquema pronto fue asimilado por el arte occidental a través del comercio con Bizancio, reflejándose primeramente en la miniatura carolingia, en marfiles como el díptico

de Florencia o en el de Ravena y en otras encuadernaciones como la del libro de Perícopas de Enrique II en la Biblioteca de Munich o la del Sacramentario del Reichenau de la Biblioteca Nacional de París, obras ambas del siglo X; también una miniatura del evangelario de Padua, del siglo XI, donde se muestra a la Virgen tumbada sobre el lecho rodeada de los apóstoles mientras Jesús acoge entre sus brazos su alma figurada como una niña y aparecen dos ángeles en lo alto quienes, con un lienzo en las manos, se disponen a recibirla. Luego en la pintura románica mural y después en la pintura gótica sobre tabla, de lo que son testimonio ya innumerables ejemplos si bien su carácter menos rígido posibilitó introducir ligeras variantes, algunas de ellas detectables en las obras de autores valencianos. En casi todos los casos el grupo de los apóstoles alrededor del cuerpo yacente de la Virgen constituirá el elemento más característico y narrativo del tema, que adquiere las características de velatorio premortuario o ya resueltamente fúnebre. Un tema que todavía hoy repiten casi sin variación los monjes de los monasterios ortodoxos y que el propio Greco no dejaría de cultivar, como lo demuestra su *Dormición* descubierta en 1983 en la iglesia de Ermoupolis, capital de Syros, obra juvenil del pintor de las alucinantes *Asunciones* que realizara en Toledo muchos años después.

Siendo acaso el primer ejemplo en la escultura el del tímpano mutilado que se conserva en el Museo de Bourges, del siglo XI, a no ser obtenga la primicia la *Dormición* que aparece en el capitel de Nôtre-Dame du Port Clermont, ese mismo carácter de la escena a modo de velatorio lo vemos traducido en piedra, un siglo después, en ejemplos paradigmáticos de la escultura gótica, en los tímpanos de las portadas de las catedrales de Senlis, Chartres, Laon o París y que cuenta en España con otros tan señeros como el del portal derecho de la fachada occidental de la catedral de León ya de finales del s. XIII y, como una derivación de los talleres escultóricos de Amiens

⁴ PG, *De transitu Virginis Mariae*, 5, 1235.

⁵ PG, 19, 306.

y Reims, en el grupo de la *Dormición* de la portada principal de la colegiata de Toro, en el de la catedral de Burgo de Osma —una de las más bellas adaptaciones del estilo de Amiens— o en las tres *Dormiciones* que aparecen en otras tantas portadas de la catedral de Pamplona, la llamada “Puerta Preciosa” y otras dos recayentes asimismo al claustro, la del tímpano de la portada de la catedral de Vitoria o la de la iglesia alavesa de Santa María de La Guardia.

Además de los mosaicos de Jacobo Torriti en la basílica de Santa María la Mayor o de Pietro Cavallini en la de Santa María del Transtevere, ambos del siglo XIII, referentes del tema de la *Dormitio Virginis* en la pintura son el mural del palacio comunal de Siena pintado en el siglo XIV por Taddeo di Bartolo, el fresco de la cartuja de Liget, cerca de Loches, el del políptico de la *Maestà* del Duccio en la catedral de Siena o el que pintara Giotto para la iglesia de Todos los Santos de Florencia, hoy en el Staatliche Museum y que Gherardo di Jacobo Starnina reinterpretaría en otro políptico dedicado a la Virgen del que se conservan las tablas del *Tránsito de la Virgen* en la The Johnson G. Johnson Collection de Philadelphia, un tiempo atribuido al llamado Maestro del Bambino Vispo; la de la *Asunción de la Virgen* en el The Fogg Art Museum de la Universidad de Harvard, o la de la *Coronación de la Virgen* de la Galleria Nazionale de Parma. Concomitancias de estas tablas con las de similar tema en tantos retablos valencianos de los Siete Gozos de Pere Nicolau o Gonçal Peris son evidentes, unos esquemas compositivos incluso exportables a Florencia tras el regreso de aquel pintor a su ciudad natal en 1401 pero que cuenta con antecedentes tan célebres como el bajorrelieve en mármoles policromados del tabernáculo de la capilla de Or San Michele en la misma Florencia, de Andrea Orcagna, y que muestra ya, sobre el tema de la *Dormición*, el de la *Asunción gloriosa* en el registro superior. En todos estos ejemplos se representa el momento en que Cristo resucita a su Madre al descender a la estancia en donde se halla tendida, un asunto este que por los motivos pintorescos que encierra y su inspiración en la leyenda fue motivo de predilección por pintores

flamencos como Van der Goes o Petrus Christus, o alemanes, tales el Maestro de Lichtenstein, Michael Pacher o Konrad Soest.

Pero ninguna otra *Dormición* italiana más representativa sin duda que la que pintara Mantegna en 1461 y que, procedente de las colecciones reales, es gala del Museo del Pardo y auténtico paradigma del asunto; aquí la Virgen aparece intencionadamente muerta, no dormida, y los apóstoles, sin la presencia hasta ahora habitual de Cristo, figuran con cirios encendidos acompañando el oficio de difuntos que recita San Pedro, fórmula esta que recogerá Yáñez en su pintura del retablo mayor de la catedral de Valencia y repetirá Vicente Macip en el de Segorbe. En la bellísima pintura de Mantegna, San Juan aparece, lo propio que en el mismo momento escenificado en el *Misteri d’Elx*, ostentando la simbólica palma.

De entre las *Dormiciones* valencianas más tempranas cabe señalar la del retablo de los Siete Gozos de la iglesia de Villahermosa del Río o las adjudicadas a pintores como Marçal de Sax, Pere Nicolau o Gonçal Peris, siendo una de las más representativas la tabla de Joan Reixach, del Museo de Bellas Artes, perteneciente a un retablo de la cartuja de Porta Coeli. Una mayor atención al componente litúrgico de la escena, ya que los gestos aflictivos de determinados apóstoles, distribuidos a cada lado en dos grupos simétricos, coexisten con otros de carácter ritual como el rezo del oficio de difuntos o de la *comendatione animae*, la incensación, la aspersión con el hisopo o la misma unción sacramental, lo podemos apreciar, entre otros muchos ejemplos, en la *Dormición* del retablo de San Dionisio y Santa Margarita procedente de San Juan del Hospital y hoy expuesto en una de las capillas de la girola de la catedral de Valencia, atribuido a Vicente Macip por Fernando Benito, o en el de los Siete Gozos de hacia 1500 existente en la Casa-Museo Benlliure, del círculo del Maestro Martínez de Vallejo. Con frecuencia no falta el componente sobrenatural de la escena: la presencia del mismo Cristo que descende del cielo para recibir el alma de su Madre en forma de una niña nimbada que se eleva a su reclamo aparece ya en un frontal románico del siglo XIII



Fig. 2.- Rodríguez de Espinosa, Jerónimo: *Tránsito de la Virgen*. Oleo sobre lienzo, siglo XVII. Museo de Bellas Artes de Valencia (nº inv. 4167).

existente en el Museu Nacional d'Art de Catalunya y procedente de la iglesia de la Mare de Déu del Coll, significando entonces la *assuntio animae*, no la asunción integral del cuerpo y el alma que aún tardaría de verse representada en el arte valenciano. En todos estos ejemplos el lecho mortuario se presenta paralelo al plano de la pintura, una estructura compositiva corriente en las *Dormiciones* del estilo gótico internacional o de la pintura hispano-flamenca y que pervivirá en las de estilo ya renacentista; no es infrecuente tampoco el protagonismo que adquiere ese lecho mortuario por los cortinajes, dosel o baldaquino que lo circunda, según aparece por ejemplo en otra *Dormición* de Joan Reixach perteneciente a una colección particular que en cierto modo recuerda el del célebre tríptico de Jean van Cleve, -el artista llamado un tiempo también Maestro de la Muerte de María, en el Museo de Colonia-, por ofrecer el interior de un acomodado dormitorio burgués, o en la de Antonio Richarte, lienzo que podemos ver en el claustro superior del monasterio del Puig al que luego nos referiremos.

Resistiéndose a desaparecer el tema de la *Dormición*, como todavía aparece en la pintura de las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia o en la de Segorbe, coexiste la habitual fórmula compositiva con la disposición frontal o en oblícuo del plano del lecho, estructura ésta más apropiada para profundizar en la perspectiva espacial y que algún pintor flamenco seiscentista como Pierre van Lint no dejaría de reiterar en cobres y lienzos, obras realizadas muchas de ellas para su exportación a España. Entre nosotros, el propio Espinosa e incluso un siglo después Antonio Richarte todavía lo interpretan pero, desaconsejado por seguir demasiado literalmente unos esquemas compositivos y unas fuentes de inspiración ya superados, acabó por verse totalmente desplazado por el nuevo modelo de representación, más conforme de otro lado con el recto sentir de este misterio.

Hasta mediados del siglo XV subsiste el habitual esquema en forma de cruz, estructurado por la línea horizontal del cuerpo tendido o, mejor, del lecho donde reposa la Virgen, y la línea vertical que corresponde a la figura de

Cristo recibiendo su alma, línea prolongada con frecuencia en la parte inferior por la simbólica candela encendida, variando la disposición de los apóstoles, generalmente a la cabecera San Pedro, al otro lado San Juan o San Pablo, pero perdiendo simetría cada vez más en aras de una estudiada y equilibrada composición; uno, dos, tres o hasta cuatro apóstoles se disponen en primer termino rezando o leyendo el oficio de difuntos, a uno y otro lado de la citada candela. La enfatización del ritual exequial se revela en ocasiones al presentar a San Pedro revestido con ornamentos litúrgicos presidiéndolo ministrado en ocasiones por otros apóstoles con incensario y acetre e hisopo, no faltando inclusive quien ostentara un tarro de esencias (María Magdalena, probablemente, en la *Dormición de la Virgen* existente en la Johnson Art de Philadelphia, obra que ha sido atribuida indistintamente a Marçal de Sax o a Pere Nicolau), aludiendo esos aromas a la incorruptibilidad del cuerpo de María.

Como no podía ser menos, la presencia del lecho o cama como elemento articulador de las figuras que integran el tema de la *Dormición* presenta el mismo protagonismo que en el que constituye el primer instante visible de su existencia terrena, el tema del *Nacimiento de la Virgen*, si no raro en la retablística valenciana de los siglos XV y XVI coexistiendo ambos a veces en un mismo conjunto; así acaece en las pinturas del altar mayor de las catedrales de Valencia y Segorbe, siendo objeto de predilección este último tema en la pintura naturalista del siglo XVII, con ejemplos tan representativos como el de la iglesia de Andilla, obra del taller de Ribalta.

La reiterada pervivencia hasta bien entrado el siglo XVI de un episodio que insiste en ver como transitoriamente muerta a la Virgen expresa, pues, la idea de que María debió acompañar a su Hijo hasta experimentar como Él la propia muerte no obstante poder estar exenta de la misma como inmune a todo pecado. Los ejemplos podrían multiplicarse pero entre las pinturas más representativas del tema iconográfico de la *Dormición de la Virgen* está sin duda la del flamenco Loos van Cleve existente en la Alte Pinakothek de Munich, la de Vittore Carpaccio en el Museo

de la Academia de Venecia, la de Miguel Coxcie que atesora el Museo del Prado; no debe olvidarse tampoco la conocida versión que nos ha dejado Rembrandt grabada al aguafuerte.

Es interesante hacer constar de otro lado que hacía mediados del siglo XIV, cuando se generaliza la devoción a la Virgen en el misterio de la Asunción, adquiere progresiva expansión, en su representación escultórica (sustituyendo en ocasiones antiguos iconos pintados o imágenes sedentes de la Virgen con el Niño), la imagen de la Virgen yacente en el apacible sueño de la muerte, la *Mare de Dèu d'Agost*, *dormideta* o la *gitaeta*, como se la conoce en muchos pueblos valencianos, donde es llevada procesionalmente por calles y plazas el día de su fiesta tras la misa mayor o por la tarde. Una de las más antiguas era la que, tallada en madera y policromada, hasta 1936 venerábase en una de las capillas laterales de la catedral de Segorbe,⁶ comparable en interés a las Vírgenes yacentes mallorquinas de las iglesias de la Concepción y de Santa Eulalia, en Palma, y a la de Alaró.⁷

Otra imagen yacente, pero ésta en altorrelieve y labrada en plata, figuraba en el retablo mayor de la catedral de Valencia y que, según proyecto de los plateros valencianos Joan Catellnou, Francesc Cetina y Joan Nadal, fue ejecutado por el orfebre italiano Bernabé Tadeo de Piero de Pone, viniendo a sustituir el destruido en el incendio de 1469 ocasionado durante la representación, el día de Pentecostés de ese año, del *Misteri de la Palometa*. Sobre la inserción de aquella imagen como figura central de la tradicional escena de la *Dormición* he aquí el testimonio del P. Teixidor:

Está repartido este precioso retablo en diferentes cuadros. En el de en medio se representa el tránsito de la Virgen y su virginal cuerpo está puesto sobre la cama, y alrededor revelados los once apóstoles: San Pedro con un libro en

la mano izquierda y en la derecha un hisopo. San Juan Evangelista está incensando con un turíbulo, y los demás como que le cantan alabanzas. En la parte superior de este cuadro está Cristo como que recibe el alma de su santísima Madre. En el cuadro de la mano derecha está el sepulcro de la Virgen, y en el de la izquierda Santo Tomás Apóstol mirando al cielo, triste y desconsolado por no haberse hallado a la dormición de la Virgen, y cómo esta Señora arroja una cinta que le consuela. En las dos esquinas superiores de este cuadro hay dos profetas rodeados con dos versos relativos al misterio. Pesa la plata de todo este cuadro 156 marcos y cuatro onzas.⁸

¿Cabe mayor exactitud por parte del concienzudo dominico en su descripción de lo que sin duda debió constituir como el arquetipo valenciano del tema iconográfico de la *Dormición* con los pasajes complementarios de su *Entierro* y de la misma *Asunción* incluyendo también el momento en el que la Virgen, ya elevándose, le entrega el cingulo a Santo Tomás?

Sin que podamos resarcirnos de la pérdida que significó para el patrimonio artístico valenciano la fundición de este retablo en 1811 al reducirlo a moneda por imperativos bélicos, un dibujo del siglo XVIII hoy expuesto en el Museo de la Catedral que lo reproduce, publicada por R. Chabás,⁹ nos permite aquilatar la precisión con que el P. Teixidor describía la parte central del retablo y el resto del mismo, en cuya zona superior, según era habitual, representábase el tema de la Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad y en los restantes paneles los temas propios de un retablo dedicado a los Siete Gozos, no faltando en hornacina central imagen de la Virgen con el Niño en bulto redondo, también de plata sobredorada, adornada de riquísimas alhajas.

Relegado un tanto ya el viejo tema de la *Dormición de la Virgen*, éste experimenta sin embargo

⁶ SANCHEZ GOZALBO, A., "Imágenes de Madonna Santa María. Notas para un inventario en las comarcas de Morella, el Maestrozgo, la Plana y Segorbe", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 1954, XXV, pp. 426 y 455.

⁷ Imágenes estas por lo demás en las que implícitamente está latente el episodio que sigue a la muerte o dormición en ellas representado, el de su Asunción gloriosa, de no coexistir con ésta, caso que se da en iglesias como en la basílica de Elche.

⁸ *Antigüedades de Valencia*, Valencia, edic. 1895, I, p. 126.

⁹ *Ibidem*, 1895, II, 455.

una cierta reactivación bajo el impulso de la Contrarreforma católica por más que severos tratadistas como el jesuita Molanus o el mercenario P. Fray Juan Interián de Ayala no dejan de cuestionar su representación como inapropiada y excesivamente contaminada de relatos más o menos fantasiosos. Es por ello que el propio E. Mâle señala los casos de conocidas pinturas de Carlo Maratta, Máximo Stanzione, Morandi o alguno de los Carracci, autores todos ellos que siguen representando este pasaje; recordemos que del tema hizo una atípica versión Caravaggio en 1606 rechazada por sus comitentes de la iglesia de Santa María della Scala, en Roma, dada su crudeza, y que hoy podemos admirar en el Museo del Louvre. En Valencia ejemplo tardío del tema lo muestra el *Tránsito de la Virgen* del pintor Antonio Richarte († 1744) que, procedente de la iglesia del convento de Santo Domingo, el Museo de Bellas Artes lo tiene depositado en el monasterio del Puig, obra a la que nos referiremos con más detenimiento así como el dibujo sobre el mismo tema de Hipólito Rovira († 1765), propiedad de la Real Academia de San Carlos.¹⁰

Habiendo sido desplazado dicho tema por el modelo definitivo de la Asunción nada tiene de extraño que el citado P. Interián de Ayala cuestionara este tipo de representación:

...el que pintando la muerte de la Santísima. Virgen, nos la representen echada en una cama, y rodeada de ángeles por todas partes; sin embargo de ser esta una cosa muy frecuente, de suerte que no sólo la vemos pintada, sino representada aún más al vivo, en las imágenes más grandes de escultura: con todo yo nunca la aprobaré, ni aconsejaré á los pintores eruditos, que pinten así á la Virgen, en quadros, ó lienzos, por más que los colores estén dispuestos con la mayor oportunidad. No que con esto pretenda yo refutar la pía tradición (que llama antigua S. Juan Damasceno) de que en el tiempo de la gloriosa muerte de la Virgen (son sus mismas palabras) todos los santos apóstoles, que andaban dispersos por el mundo,

*y que estaban ocupados en la salvación de los hombres, levantándose en un instante por el ayre, se juntaron en Jerusalén. Ni me mueve tampoco, el que en esta pintura añadan los imperitos varias cosas, que ningun hombre de juicio las aprobará jamás, como es, el que mojado S. Pedro el bisopo en agua bendita esté rociando la cama de la Inmaculada Señora; y á otros dos apóstoles, que abierto el libro, están rezando las preces, del mismo modo que á los que ahora mueren, se les rezan aquellas oraciones, que llamamos Recomendación del alma y otras cosas semejantes.*¹¹

Particularidades iconográficas sobre algunas de estas *Dormiciones* valencianas ya tardía nos la ofrecen dos interesantes lienzos existentes en el Museo de Bellas Artes, uno de ellos, recién restaurado, de Jerónimo Rodrigo de Espinosa, el otro el ya citado de Antonio Richarte y actualmente depositado en el monasterio del Puig.

Obra la primera muy estudiada desde el punto de vista compositivo, de cierto empeño —mide 2,27 m. de alto por 1,36 m. de ancho— e indudable dificultad buscada de propósito, por ofrecer el lecho de la Virgen en disposición fuertemente escorzada, lo que rompe el esquema tradicional en un alarde de perspectiva oblicua tal como aparece en las estampas de Hieronymus Wierix o Martín Schongauer, el pintor nos presenta igualmente a la Virgen tendida y con las manos unidas en gesto de plegaria, pero no muerta, más bien como recién despierta de un dulce sueño, rodeada de ángeles, apenas incorporada y con la mirada elevada cruzándose con la del Hijo que, con los brazos extendidos en gesto acogedor, se dispone expresivamente a llevársela a los cielos.

Ejemplo por tanto de verdadero *Tránsito* a punto de ser emprendido en el que la Virgen o no ha muerto o acaba de resucitar, la iconografía de esta pintura se ajusta por tanto, a pesar de su anacronismo temático, no sólo a la nueva sensibilidad naturalista sino al común sentir de la Iglesia en un momento en que la piadosa creencia en

¹⁰ ESPINOS, A., *Gravats i dibuixos assumpcionistes del Museo de Sant Pius V. Colecció de la Reial Acadèmia de Sant Carles de València*, Valencia, 1989, pp. 22-23.

¹¹ *El pintor cristiano, y erudito, ó Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*, Madrid, 1782, cap. VII, pp. 1132-1133.

la *Dormición de la Virgen*, en el sentido de reducida su muerte a un momento fugaz, se estaba abriendo paso en la mariología de la época y que ya la liturgia había sancionado en esa dirección al eliminar la célebre colecta *Veneranda* del sacramentario gregoriano donde se mencionaba explícitamente la muerte temporal de María. Lo que de otra parte favoreció el dejar en un interrogante neutral, indiferente, si la Asunción se produjo mediando *muerte y resurrección* o en la modalidad de pasar de la *vida terrena a la vida celeste* sin apenas solución de continuidad.¹²

Rodean a la Virgen varios ángeles, unos en pie, otros arrodillados, y en primer termino dos ángeles, más bien dos niños alados de muy realista caracterización por lo vulgar de sus actitudes y vestimentas, concentrados en el canto de la melodía figurada en el libro de música que sostiene uno de ellos mientras el otro lleva el compás con la mano. La escena transcurre en el interior de cámara o dormitorio de casa acomodada a juzgar por el estrado sobre el que aparece el lecho de la Virgen. En la parte superior del lienzo, un rompimiento de gloria muy audaz permite contemplar la irrupción de Cristo acompañado de serafines.

La pintura, de indudable interés artístico e iconográfico, revela un cruce de orientaciones estilísticas en las que son perceptibles ecos de Juan de Juanes pero también cierta asimilación de formulaciones llegadas a Valencia a través de las obras de Sebastiano del Piombo traídas por el embajador Don Jerónimo Vich a su palacio, y reinterpretadas por el propio Juanes y luego ya por Ribalta en clave tenebrista. De esta

amalgama de tendencias parece haberse formado pictóricamente Jerónimo Rodríguez de Espinosa de quien apenas se conoce esta obra y una *Adoración de los pastores* existente en la iglesia arciprestal de Chelva.

Salvador Aldana ya llamó la atención acerca del conocimiento que pudo tener el pintor de la estampa titulada *La Muerte de María* grabada por Martín Schongauer en cuya composición pudo inspirarse;¹³ la frase del capítulo XXVI del Evangelio de Pseudo Juan, que sigue al relato de la oración de despedida de la Virgen -y en esto [apareció] un nutrido ejército de ángeles y de potestades y se oyó una voz como [la] del Hijo del Hombre. Al mismo tiempo, los serafines circundaron en derredor la casa donde yacía la santa e inmaculada Virgen y Madre de Dios, subyace también en la ilustración concreta del episodio, que difiere como puede advertirse en este lienzo de otro tipo de representaciones más convencionales y repetitivas.

La obra ha de ser datada hacia la tercera década del siglo XVII o algo después, época en que transcurre la producción valenciana de este todavía no bien estudiado autor, nacido en Valladolid en 1562 y fallecido en Valencia poco después de 1640.

Pintura al óleo de regulares proporciones la de Antonio Richarte (mide 2,10 m. de alto por 3, 70 m. de ancho), y que debió sufrir importantes daños según refleja su actual estado de conservación, es obra desde luego, igual que la anterior, de cierto interés iconográfico. Más aún, ciertos componentes figurativos la constituyen en espécimen realmente singular. De otra parte, el hecho de presentar a la Virgen muerta,

¹² Esta pintura constituye pues, a mi entender, un temprano refrendo plástico a la creencia sancionada muchos años después como dogma de fe que la Virgen fue asunta en cuerpo y alma a los cielos “al termino de su existencia terrena”, sin plantearse el hecho de si murió o no. Ello evitaba, además, el siguiente escollo: si el cuerpo de la Virgen hubiese sido depositado en la tumba, aunque preservada de la corrupción, ¿dónde se encontraría su alma? O estaba en el cielo o en la tierra. Si en el cielo, y en esto seguimos el razonamiento del P. Roschini, sin el cuerpo, requeriríase que la Virgen, *al termino de su existencia terrena*, no hubiese sido asunta en *cuerpo y alma, sino únicamente el alma, y, después de algunos días, también con el cuerpo*. Si el alma de la Virgen, después de su presunta separación del cuerpo, quedó *sobre la tierra*—¿dónde en concreto?—, se tropieza con la definición de Benedicto XII según la cual “las almas de todos los santos, en los cuales, *en el momento en que se separan del cuerpo*, no tienen nada que purgar, son inmediatamente admitidos a la visión intuitiva de la esencia divina” (Dz 530, 456). Habría que negar, pues, concluye el P. Roschini, a la Reina de los Santos aquello que no se puede negar—*salva fide*— a ningún santo. De este modo la pintura de Rodríguez de Espinosa evita, consciente o inconscientemente, pero con un planteamiento ciertamente novedoso, los embrollos creados por la suposición de haberse dilatado más de la cuenta el tiempo en que la Virgen permaneció muerta. Otra cosa, y bien probable, es que a la muerte real le siguiera inmediatamente su consecuente resurrección.

¹³ “Un lienzo de tema mariano de Jerónimo Rodríguez de Espinosa”, diario *Levante*, suplemento “Valencia”, 11 de diciembre de 1964.

acostada sobre una cama cuyo baldaquino con cortinajes desplegados en la cabecera testimonia una decoración barroca muy particular, no deja de constituir en la época otro anacronismo, pero el que el alma de la Virgen figurada como un bebé sea llevada en vuelo por el arcángel San Miguel para presentarla a Cristo, sentado sobre un rompimiento de gloria, supone además toda una vuelta de tuerca al retomar un relato apócrifo tan alejado de las fuentes literarias de inspiración de la cultura visual del barroco como es un fragmento de la *Dormición* griega atribuida a San Juan Evangelista, un texto de la tradición literaria asuncionista o, por mejor decir, *dormicionista*, que el mentor o comitente de este lienzo pudo conocer a través de alguna reelaboración tardía como la que incluye la propia *Legenda Aurea*, en donde, mencionando Jacobo de la Voragine explícitamente aquel texto, se indica efectivamente que, pareciéndole a Cristo muy bien la proposición de los apóstoles de resucitar a su Madre y colocarla perpetuamente a su derecha en el cielo,

el arcángel San Miguel presentole inmediatamente el alma de María. Él entonces la tomó en sus manos y dijo: ¡Levántate, Madre mía, paloma mía, tabernáculo de la gloria, vaso de mi vida, templo celestial, levántate! ¡Levántate, porque ese santísimo cuerpo tuyo que sin cópula carnal y sin mancha de cualquier tipo de concupiscencia concebió el mío, merece quedar inmune de la desintegración que se produce en el sepulcro!

Otra particularidad es que en el momento en que sólo San Pedro parece advertir esa elevación del alma de la Virgen —a diferencia de los otros apóstoles que permanecen velando a la Virgen difunta, San Pablo, al otro lado de la cabecera, San Juan, Santiago el Menor y otro más alejado que podría ser Santo Tomás recibido ya el cingulo de la Virgen de manos de un ángel que vuelto de espaldas emprende el vuelo a lo alto—, comparece San Miguel Arcángel,

perfectamente identificable por vestir armadura y tocarse con casco guerrero como príncipe de la milicia celestial. Éste lleva como auxiliar a un angelito portador de una balanza, significando de este modo la condición por parte del arcángel de *psicopompo*, conductor de los muertos cuyas almas es encargado de pesar en el juicio particular, una presencia esta que, en contraste con la habitual escena del velatorio, repara en uno de los aspectos más peculiares, el de la intervención de San Miguel, episodio ya recogido así mismo en el apócrifo del Pseudo Melitón y en el discurso de Juan de Tesalónica.

Bien que aquí, en esta pintura, San Miguel se presenta más bien como *psicóforo*, portador del alma de María, a la que se hace participe por tanto, en cierto modo, de la invocación del ofertorio de la misa de difuntos: *...que el príncipe San Miguel las conduzca a la luz santa que en otro tiempo prometiste a Abraham y a su descendencia.*

De otro lado, ese número tan reducido de los apóstoles se ajusta más al relato de la llamada *Visión* atribuida a San Cirilo de Jerusalén, en el que sólo hacía comparecer en este último momento de la existencia terrena de la Virgen a San Juan, San Pedro y Santiago el Menor,¹⁴ eludiéndose con ello la comparecencia prodigiosa de los restantes, salvo Santo Tomás, a la que se refieren tanto apócrifos.

Obra atribuida a Antonio Richarte, el estilo de este pintor, nacido en Yecla en 1690 y fallecido en Valencia en 1764, se ajusta efectivamente en todo al de esta obra pues ciertamente lo ejemplifica por el eclecticismo que en ella subyace, con técnica de fondos en penumbra y figuras abocetadas de evidente eco velazqueño (la de los apóstoles del cuadro) o por sus ángeles de claridad diáfana y viva soltura tomados de Carreño y Antolinez, cuyas obras debió conocer Richarte durante su estancia en la Corte, todo según certera apreciación de A. E. Pérez Sánchez;¹⁵ esta pintura la podemos contemplar en la actualidad en la crujía de levante del monasterio del Puig

¹⁴ *Discours on Mary Theotokos by Cyril of Jerusalem*, editado por Whutge en *Miscellaneous Coptyc, London, 1915, pp.628-651.*

¹⁵ *Pintura barroca en España. 1600-1750*, Madrid, 1996, p. 426

por depósito del Museo de Bellas Artes efectuado, con otra serie de lienzos, en 1965.

No cabe duda de otro lado que esta pintura debe ser la citada por el P. Teixidor en la capilla de San Miguel del convento de Santo Domingo del que el ilustrado dominico fue profeso y que describe en estos términos: *El lienzo de la parte del Evangelio, manifiesta como el Santo Arcángel, acompañado de ángeles, presenta el alma de la Virgen, y Jesús la recibe de sus manos.*¹⁶ Añadiendo que este cuadro

y el del lado de la Epístola *costaron de pintar los dos lienzos 100 libras, y los dos marcos, madera y corlar, 34 libras.*¹⁷ La citada pintura que, además de por el P. Teixidor, es reseñado por Marcos Antonio de Orellana y Cean Bermúdez, entre otros, y últimamente por F. J. Delicado,¹⁸ formaba *pendant* con la titulada *Heliodoro recibiendo el castigo de los ángeles por profanar el templo de Jerusalén*, lienzo existente ahora asimismo en el claustro alto del monasterio del Puig, en este caso en la crujía de poniente.



¹⁶ *Capillas y sepulturas del Real Convento de Predicadores de Valencia*, Valencia, edic. a cargo del barón de San Petrillo, Valencia, 1949, I, pp. 103

¹⁷ *Ibidem*, 1949, I, 104

¹⁸ “Antonio Richarte”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1986, LXVII, p. 44.