

EL RETABLO DEL REAL MONASTERIO DE SANTO ESPÍRITU DE GILET

1- INTRODUCCIÓN A LA HISTORIOGRAFÍA DE LA IGLESIA DE SANTO ESPÍRITU DEL MONTE DE GILET

El monasterio de Santo Espiritu se ubica en el Valle de Toliu, término municipal de Gilet. Se halla rodeado por siete montañas que son interpretadas como los Siete Dones del Espiritu Santo⁽¹⁾. Su fundación se realizó en 1404. Los Padres Franciscanos, que lo habitan desde, han padecido no pocos momentos de preocupación por la necesidad de abandonar el Monasterio; bien por el peligro de ruina en que se veía amenazada la estructura arquitectónica del monasterio en 1679, bien por la amenaza de las tropas francesas en la Guerra de la Independencia en 1811, o, ya en nuestro siglo, durante la Guerra Civil española de 1936.

Gracias a las descripciones ofrecidas por el Padre Fr. Pedro Martínez en su libro manuscrito que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, tenemos conocimiento de las tres intervenciones, al menos, que se llevaron a cabo en la Iglesia desde su fundación. En 1679, como ya hemos destacado anteriormente, el monasterio se encontraba en peligro de ser abandonado por el mal estado de su estructura. La reedificación del Real Convento comienza en el mismo año de 1679, procediéndose a su rehabilitación. Las obras correspondientes a la Iglesia se emprendieron en 1681, en 1688 había sido cubierta y en 1690 terminada⁽²⁾. Estas obras fueron sufragadas por el Conde de Torres Torres y de Villanueva. La descripción de la misma ha podido conocerse, o al menos intuirse, por el Padre Fr. Pedro, de la que textualmente nos reseña:

«... es de una nave cuadrilonga, su bóveda semicircular, menos todo el presbiterio que se forma de cuartos de media naranja con sus recalados que los dividen, los cuales se enlazan con dos pechinas que hay en los dos ángulos que forman la testera con las paredes laterales. El círculo de en medio de la bóveda, las ventanas aparentes sobre la cornisa, corresponden a las capillas que tienen bajo

de sí, los lunetos de la misma, los arcos resaltados de toda la bóveda, la grande ventana de la testera del coro, y casi toda la Iglesia tenía el adorno de florones y emperradas de yeso de una talla muy trabajada según el estilo de la época. Así permaneció hasta el año 1803.»⁽³⁾

A partir de ese mismo año, 1803, la Iglesia sufre una remodelación, quitándose toda la talla de yeso. De este modo, se pretende adaptar las formas de decoración a las nuevas tendencias artísticas. Por lo que se refiere a la estructura, la Iglesia estaba orientada hacia oriente, con tres gradas levantadas sobre el terreno. Sobre la puerta, en la parte interior, se localizan el coro y tres capillas a cada uno de los lados del presbiterio. Una de las dos capillas del presbiterio, bajo las tribunas, la de la parte de la Epístola, construida en 1727, bajo el patronato de D. Juan Aguilar y su esposa Lorenza Escovar y herederos, estaba dedicada a la Capilla de la Comunión; allí se colocó el Sagrado Rostro del Señor. Esta capilla sufrió en 1814 un ensanchamiento, construyéndose un altar para venerar en él a la Virgen Madre de la Divina Gracia, Patrona de las Misiones del Colegio. Por ello se llama desde entonces capilla de la Comunión y de la Virgen. La imagen que existía de la Virgen era un lienzo, al parecer pintado por Pablo Mathei, regalado al Monasterio en 1727 por el Rvdo. Padre Fr. Miguel Abad. Posteriormente, debió de ser trasladado a la capilla de D. Diego de Alcalá; el porqué de su cambio nos es desconocido. Podemos asegurar que

- (1) RIDAURA RIPOLLES, A. «Estudio iconográfico del Retablo del Monasterio de Santo Espiritu del Monte». *Primer Coloquio de Arte Valenciano*. Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte. p. 27.
- (2) SANCHIS ALVENTOSA, J. *Santo Espiritu del Monte*. Monografía premiada en los Juegos Florales de Valencia, 1948. Valencia 1948. P. 79.
- (3) MARTINEZ, P. *Historia del Real Colegio de Santo Espiritu del Monte*. Manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid. (No conocemos su datación exacta pero parece que pudiera haberse escrito durante la segunda mitad del siglo XIX). p.107.

este lienzo permaneció en la capilla hasta 1811, momento en el que la Comunidad, temerosa por la presencia de las tropas francesas en la zona por circunstancias de la Guerra de la Independencia, escondió el lienzo; se repuso en esta Capilla al finalizar las hostilidades.

En la parte del Evangelio reside otra de las capillas en la que se venera a la Virgen del Rosario, cuya imagen está realizada en escultura. En 1782 se fundó la Capilla con la advocación a la Virgen del Rosario. Con anterioridad a esta fecha, el Padre Pedro no sabe decirnos con exactitud, si en 1730 fue cuando se construyó dicha capilla y si en ese momento estaba dedicada a los siete santos Príncipes. El autor del manuscrito nos indica que entre las capillas y las pilastras principales, hacia el Altar Mayor, existían dos retablos de pequeñas dimensiones, con unas mesas que tenían la función de ser *hermosas credencias*. En la parte de la Epístola se puso la efigie del Beato Nicolás Factor y en la parte del Evangelio la pintura del Sagrado Rostro de Cristo, que había sido trasladada de la Capilla de la Comunión, desde ese momento Capilla de la Comunión y de la Virgen.

Tras la Guerra Civil, el Real Colegio de Santo Espíritu quedó prácticamente destruido y se tuvo que invertir en él gran cantidad de dinero para poder volver a retomar la función que había ostentado desde su fundación.

2- DESCRIPCIÓN ARQUITECTÓNICA DEL RETABLO MAYOR DE SANTO ESPÍRITU DEL MONTE

El Retablo Mayor del Real Monasterio de Santo Espíritu del Monte de Gilet se ubica en la cabecera de la pequeña iglesia de este convento, habitado por el orden de los Franciscanos Observantes, detrás del altar mayor. Cabe subrayar que su estilo se inscribiría dentro de la época artística a la que los historiadores han denominado como protorrenacimiento. Este estilo se manifiesta en España como un intento de reintroducir las formas clásicas que se habían creado en la época de la grandeza de Grecia, y que el pueblo romano supo traspolar al resto de Europa, gracias a la difusión que el Imperio Romano logró concederle en los momentos de su mayor expansión política. Desde los siglos XV - XVI en Italia se produce una revolución artística con el nombre de Renacimiento. Tal movimiento se caracterizará por la divulgación de las obras clásicas arquitectónicas que perduraban en la ciudad en forma de ruina, y que le



Retablo del Real Monasterio de Santo Espíritu de Gilet

servía para promover el espíritu imperial del que en tiempos pasados habían disfrutado. Las trazas que podemos encontrar en el retablo que analizamos, junto con los elementos de los que está conformado, hace que, sin lugar a dudas, lo presentemos dentro de este período.

El retablo está formado por tres calles, la central más ancha que las dos laterales, y un guardapolvo despegado de la pared. En medio de las entrecalles, que unen la calle central con las laterales, emerge un elemento característico de este período que podríamos denominar pilar-abalaustrado. Este pilar-abalaustrado está compuesto por un balaustre sobre un alto pedestal, ambos adosados al pilar. En el protorrenacimiento la forma abalaustrada pierde su sentido funcional, adquiriendo un valor decorativo; «Nada significaba ya el principio de la proporción, en relación con el soporte, se le presentó según la fantasía del artista sin sujetarse a normas»⁽⁴⁾. Consideramos más acertada esta designación de pilar-abalaustrado que la utilizada por Amparo Ridaura: «pilar - estípite»⁽⁵⁾. Si recurrimos al *Vocabulario Básico de arquitectura*, leemos la siguiente definición por lo que respecta al término *estípite*: «Elemento troncopiramidal invertido, bien con función decorativa a manera de balaustre, o con función constructiva en lugar de una columna o una pilastra»⁽⁶⁾. Si observamos detenidamente las formas arquitectónicas que afloran en el Retablo Mayor de Santo Espíritu, no vemos similitud entre la definición de

(4) SEBASTIAN, GARCIA GAINZA, BUENDIA. *Historia del arte hispánico*. Vol. III. El Renacimiento. Ed. Alhambra. Madrid, 1978.

(5) RIDAURA RIPOLLES, A. «Estudio ...» op. cit. p. 27.

(6) PANIAGUA, J.R. *Vocabulario Básico de Arquitectura*. Ed. Cátedra. Madrid, 1993.

estípite propuesta por Paniagua y la de *pilar-estípite* sugerida por Amparo Ridaura.

Verticalmente, el retablo está compuesto por las siguientes partes: sotobanco, tabernáculo o sagrario y predela. Este conjunto fue quemado en 1936. El sagrario era de gran tamaño. Actualmente, presenta una dimensión notable y su estructura muestra forma de templete con columnas estriadas, configurando un gran cúpula que corona todo el conjunto. En el cuerpo central está representada la «Venida del Espíritu Santo»; en las calles laterales y en el guardapolvo aparecen diversas representaciones de los santos. El ático está compuesto por la figura de la «Inmaculada» de trazo claramente joanesco, coronado este ático por un frontón partido con el escudo del conde de Torres - Torres. El frontón está sustentado por columnas abalaustradas, en cuyos lados se exhiben dos pequeñas tablas que representan a San Pedro y San Pablo, rematadas ambas en la parte superior por menudas targetas. En este caso, se mantiene la preferencia tradicional de situar a San Pedro en el lado izquierdo del espectador; esto es, el lado del Evangelio. A San Juan se le reserva la parte de la Epístola. La decoración que se manifiesta en todo el retablo está integrada por estampaciones de hojas doradas sobre fondo policromía azul y rojo, que separan el cuerpo inferior del superior. Todo el retablo está rematado por una especie de pináculos decorados con formas vegetales. El trabajo escultórico trasluce las buenas dotes de que podría disfrutar nuestro desconocido tracista.

Acerca de la historia del retablo, no disponemos de datos facilitados por el archivo del convento a causa de la desaparición del mismo. No obstante, los escritos del Padre Pedro y del Padre Sánchis Alventosa, unidos a ellos los del profesor Fernando Benito, pueden ayudarnos a aclarar un tanto la trayectoria del retablo, aunque sin dejar de tener en cuenta la falta de documentos en algunos casos, con el objeto de corroborar los hechos. El Padre F. Pedro afirma que este retablo es ciertamente el antiguo. La fecha de la que debemos partir, nos la aporta F. Benito⁽⁷⁾, el cual nos advierte que en 1690 se rehizo el retablo, seguramente como resultado de la situación de ruina que estaba sufriendo la iglesia y, a su vez, el mismo retablo. Los gastos de la restauración de la iglesia corren a cargo del Conde de Torres - Torres. Por ello, no es de extrañar que la ejecución del retablo también fuera a expensas suyas y, de hecho, en el ático se descubre su escudo⁽⁸⁾. Otro dato lo aduce la tabla principal que aparece

firmada por M. J. Porta y fechada en 1587: «*Porta pinxit me, Anno 1587. F. V. T.*»⁽⁹⁾.

La diferencia entre la fecha de la tabla y la del hecho de que fuera reconstituido el retablo en 1690, podría hacernos suponer que esta tabla principal formaría parte del primitivo retablo. Sin embargo, al no disponer de testimonios documentales que nos lo aseguren, este dato queda tan sólo como una simple hipótesis. De lo que sí tenemos noticias es de la existencia del tabernáculo como componente del retablo de 1690, ya que en 1740 se hizo nuevo⁽¹⁰⁾. Éste presentaba a uno y otro lado balaustres dorados que sostenían una cornisa. Entre ellos, en unos recuadros pequeños, aparecía pintado un Padre de la iglesia. En los pedestales de dichos balaustres, otros recuadros de modestas dimensiones recogían los rostros de otros santos. Al pie de la tabla de «La Venida del Espíritu Santo» se distinguían cuatro cabezas y, rodeando al tabernáculo, dos bustos. Tanto la parte inferior del retablo como los dos bustos y las cuatro cabezas han desaparecido. No tenemos noticias de quién fue el tracista de este retablo.

3- LA OBRA PICTÓRICA DEL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SANTO ESPÍRITU DEL MONTE

Al observar detenidamente el retablo, nos percatamos rápidamente de la espléndida calidad pictórica de que disfruta la tabla central de dicho retablo. Esta tabla, que recibe el nombre de «La venida del Espíritu Santo», aparece firmada y fechada (1587) por un artista activo en Valencia desde 1563, llamado Miguel Joan Porta.

Es posible asegurar que el momento en el que se realizaron algunas pinturas del Retablo Mayor de Santo Espíritu se enmarca dentro de una reorientación de la devoción cristiana, que venía dada por la humanización de las representaciones de las imágenes religiosas, de forma que pudieran ser entendidas por los fieles como humanos reales, partícipes de una misma realidad. El sentimiento de lástima que los artistas lograron transmitir a los fieles al admirar

(7) BENITO, F. *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*. Museo del Prado. Madrid, 1987. p. 48

(8) BENITO, F. *Los Ribalta...* op. cit. p. 48. El escudo es de D. Pedro Arnaldo de Llansol de Romaní y Rabasa de Perellós, marqués de Llansol. p. 48

(9) SANCHIS ALVENTOSA, J. *Santo Espíritu ... op. cit.* p. 80

(10) MARTÍNEZ, P. *Historia del Real ... op. cit.* p. 108

estas obras disparó de forma abismal la devoción católica y con ello una nueva concepción de la Iglesia Católica.

3.1.- Miguel Joan Porta

En repetidas ocasiones a lo largo del trabajo, hemos asignado la autoría de la tabla central del Retablo Mayor de Santo Espíritu al artista Miguel Joan Porta, activo en Valencia desde 1569 aproximadamente, momento en el que se le contrata para ilustrar la miniatura de San Miguel en el *Llibre de Mustasaf*; por los jurados de Valencia. Disponemos de diversas noticias respecto a él, gracias al merecido estudio que el profesor Fernando Benito expone en su catálogo sobre *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*.

3.2.- Estudio pictórico e iconográfico del Retablo Mayor del Monasterio de Santo Espíritu

Gracias al conocimiento exacto de la forma de proceder de Porta, Fernando Benito estima que doce pinturas del retablo, además de «La Venida del Espíritu Santo», pueden considerarse al menos de Porta. Esta pinturas a las que hace referencia son : «La estigmatización de San Francisco», «San Cristóbal», «San Pedro» y «San Pablo». Con respecto a «San Vicente Ferrer» y «San Antonio de Padua», el profesor Benito juzga que son obra de su ayudante⁽¹¹⁾. «La Inmaculada», «San Juan Bautista» y «San Miguel» serían posteriores, colocadas cuando el retablo fue reconstituido en 1690.

Por lo que concierne a «San Luis de Anjou», debemos apuntar que Sanchis Alventosa nos previene que tras la Guerra Civil, tanto la predela como este lienzo desaparecieron presos de las llamas⁽¹²⁾. Sin embargo, es de extrañar que en su trabajo al detallarnos las obras que con anterioridad a este aciago suceso configuraban el retablo, nos indica de la existencia de un «Santo Domingo», que en el retablo actual no aparece. En lugar de «Santo Domingo» se distingue la figura de «San Luis Beltrán», que reemplaza a aquél. Debemos reparar, por otro lado, que se produce un desajuste en la decoración de las tablas laterales inferiores con respecto al guardapolvo. Si contrastamos las tablas laterales de la parte superior con su correspondiente guardapolvo percibimos la continuidad de la decoración de color azul con estampaciones de hojarasca dorada, mientras que en el nivel inferior esto no es así. En efecto, la franja decorativa de las tablas laterales inferiores no se prolonga en la polvera. ¿Podría significar esta

ausencia y ruptura decorativas una sustitución posterior tanto de la tabla de San Luis de Anjou tras la Guerra Civil como de Santo Domingo en fecha posterior?. Es una hipótesis factible, puesto que se comprendería así la aparición de «San Luis Beltrán» beatificado en (1608). Así mismo, significaría la sustitución de «Santo Domingo», como fundador de la orden, por otro dominico, «San Luis Beltrán», santo valenciano que disfruta de gran devoción popular. Pese a todo esto, es imposible por el momento determinar la verdad, por la falta de documentos que confirmasen nuestra propuesta.

Por último, cabe señalar que el Padre Esteve fue el encargado de volver a decorar la obra pictórica del retablo.

1.- «La Venida del Espíritu Santo o Pentecostés»

Sin duda alguna, el trabajo del que hoy disponemos para conocer el estilo de Porta es la tabla principal del Retablo Mayor del Monasterio de Santo Espíritu, efectuado por Porta en 1587 y en el que es perceptible la firma y la fecha, por lo que su autoría es indiscutible. A partir de esta tabla central vislumbramos los modelos activos en Valencia correspondientes a Joan de Joanes. De igual modo, ayudándonos de esta tabla de «La Venida del Espíritu Santo» es posible adjudicar otras tablas de factura dudosa. Fernando Benito observa paralelismos entre esta «Pentecostés» y la «Pentecostés» de la Bob Jones University en Grenville, atribuida a Joanes en la coloración y en los modelos utilizados por Porta. No obstante, en el Museo de Valencia existe otra «Pentecostés» conferida a Joanes, en la que advertimos las consideraciones del profesor Benito. A su vez, la iconografía usada por Porta es la misma que la empleada por Joanes, representando el momento de la «Venida del espíritu Santo» en forma de paloma y lenguas de fuego. Corresponde a los «Hechos de los Apóstoles» en el que nos transmite que el día de Pentecostés, habiendo llegado los doce apóstoles a un mismo lugar, oyeron un ruido fuerte como si de viento impetuoso se tratara. De pronto, aparecieron en la casa unas llamas separadas unas de otras como lenguas de fuego, poniéndose sobre la cabeza de cada uno de ellos. Fueron llenados del Espíritu Santo y empezaron a conversar en diferentes lenguas. Todos gesticulaban porque se daban cuenta de que estaban

(11) BENITO, F. *Los Ribalta ... op. cit.* p. 48

(12) SANCHIS ALVENTOSA, J. *Santo Espíritu... op. cit.* p. 204.

hablando de lo que había acontecido, en idiomas que ni ellos mismos nunca habían conocido. Aparecen tres mujeres: María, María Magdalena y María de Clopa. Los apóstoles son: Pedro y Juan, Santiago y Andrés, Felipe y Tomás, Bartolomé y Mateo, Santiago el Alfeo y Simón el Celador y, por último, Judas el de Santiago.

2.- La Inmaculada

El ático del retablo fue el lugar reservado para plasmar la imagen de la «Virgen tota pulchra». La tabla o lienzo, de tamaño menor que la central, puede ser considerada, por este mismo, aspecto como la representación más significativa después de «La Venida del Espíritu Santo». Se nos muestra en actitud orante, de pie, con las manos juntas y rodeada de toda una serie de atributos característicos, que han sido extraídos del Cantar de los Cantares. Viste túnica blanca sobre la cual lleva una capa de color azul. De su larga melena rizada, dos mechones caen sobre sus hombros. Las diferencias apreciables con la «Virgen tota pulchra» que Joan de Joanes nos brinda en la Iglesia de la Compañía son por ejemplo: el intento de dar movimiento a la Virgen de nuestro retablo, doblando la rodilla en posición como si fuera a romper su hieratismo para comenzar a andar. Este rasgo está más acusado en la Virgen del retablo que en la de Joan de Joanes, donde muy sutilmente parece mostrar esta actitud. La coronación de la Virgen que se anuncia en la representación de Joan de Joanes de la Iglesia de la Compañía tampoco aparece en esta tabla.

Alguno de los símbolos de los que se halla rodeada son:

- Olivo: Símbolo de sabiduría. Según RIDAURA, de paz⁽¹³⁾.

- Escalera de Jacob

- Torre de David: Tomada del *Cantar de los Cantares*, hace referencia a la Virgen como desposada de Cristo y, consiguientemente, de la Iglesia.

- Cedro: Reflexión sobre las profecías de Ezequiel, símbolo de majestuosidad.

- Pozo: Pozo de *aguas vivas* (*Cantar de los Cantares*).

- Espejo: Espejo sin mancha.

- Palmera: Emblema de la victoria sobre el pecado y la muerte.

- Fuente: Distintivo de pureza, «fuente cerrada, fuente sellada»⁽¹⁴⁾.

- Ciprés: Responde al ciprés de Sión.

- Luna: Signo apocalíptico⁽¹⁵⁾.

La primera imagen que conocemos de la «Virgen tota pulchra» la tenemos gracias a Emile Mâle, quien

elabora un grabado de un Libro de Horas à l'usage de Rouen, impreso en París por Antoine Verard en 1503; y posteriormente reproducido y adaptado por Kever en *Les Heures de la Vierge à l'usage de Rouen*, y por Clichetove en un libro de 1513. Stratton opina que existen dos fuentes de las que parte esta iconografía. La fuente gráfica, que nos la proporcionaría el *Ährenkleidjungfran*, xilografía alemana de 1450 - 1460, en la que la Virgen está de pie con actitud orante y el cabello suelto; la otra fuente, la literaria, procedería de diversas letanías de la segunda mitad del siglo XV.

Por último, cabe argumentar la ubicación de la «Inmaculada» en el ático del Retablo Mayor por la defensa tan considerable que los Franciscanos otorgaron a la admisión de esta verdad teológica. La fe que profesaban los Franciscanos a la Inmaculada Concepción fue impregnándose entre los distintos estamentos sociales, pasando desde la monarquía hasta el pueblo. Esta devoción franciscana se revela por la abundancia de conventos y monasterios franciscanos fundados por entonces bajo la advocación de la Inmaculada Concepción. Citemos algunos ejemplos: en 1499 Francisco Ramírez creó un convento franciscano bajo el patrocinio de la Inmaculada. Lo mismo sucedió con Alfonso de Sotomayor en Badajoz en 1517, con Francisco Zapata Cisneros en Barajas, e incluso con Juana la Loca en Palma de Mallorca en 1508. Poco a poco la Inmaculada fue más venerada. De ahí que no sorprenda su presencia en el retablo.

3.- San Pedro.

Reserva su lugar en la parte superior del Retablo Mayor. Pese a la insuficiente visibilidad de la tabla, debido a la suciedad de la misma así como a su altura considerable, se divisa penosamente que San Pedro viste como apóstol. Esta manera de representarlo ya desde el arte cristiano primitivo, donde lleva dicha toga antigua con la cabeza y los pies visibles. A partir del siglo XV comienza a manifestarse con la tiara cónica o con la triple corona, distintivo de su status papal. Aquí se nos muestra con un cráneo despejado o con un pequeño mechón de cabello sobre la frente; es lo que REAU denomina «tonsure»⁽¹⁶⁾, evocando la corona de

(13) RIDAURA RIPOLLES, A. «Estudio iconográfico...» op. cit. p. 29

(14) STRATTON, S. *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Fundación Universitaria Española. Madrid, 1989. p. 36.

(15) STRATTON, S. *La Inmaculada Concepción...* op. cit. p. 39.

(16) REAU. *L'iconographie de l'art chrétien*. Presses Universitaires de France. París 1958. p. 1.083.

espinas que Cristo llevó en su martirio. Ante todo parece un hombre de aspecto maduro o de edad avanzada, con el cabello blanco y una barba corta, pero cerrada, que brota de su rostro.

Con respecto a los atributos que porta el santo, la llave y el libro son los principales elementos que también se destacan aquí. La llave es el atributo más antiguo. En el arte cristiano aflora por primera vez en un mosaico de mediados del siglo V⁽¹⁷⁾. Se identifica con la función que Cristo le asigna a San Pedro de ser el «portero del cielo». Su aparición en el retablo ratifica el valor que ostenta en el mundo cristiano. Hay que tener en cuenta que en los retablos es frecuente encontrar a este apóstol junto a San Pablo.

4.- San Pablo

Al igual que San Pedro, San Pablo lleva vestimentas de apóstol mostrando los dos atributos suyos: la espada y el libro. Su aspecto - más joven que San Pedro - no se corresponde con lo que él mismo redacta en las Epístolas, en las que se da a sí mismo el nombre de Paulus por su pequeña estatura, y a su vez, por haber padecido algún tipo de enfermedad física que lo convertía en una persona con rasgos fuera de lo común. Desde la época clásica y, sobre todo en el arte de Rafael, su figura ha sido idealizada con abundante pelo y siempre con barba.

Nuestro San Pablo sostiene en sus manos una espada desenvainada y un libro. Dicha espada hace referencia a su martirio, consistente en su decapitación en Roma. Habitualmente, se muestra desenvainada, aunque a veces puede estar enfundada. Este objeto no se manifiesta en el arte hasta el siglo XIII, un poco más tarde que las llaves de San Pedro. En el retablo se localiza paralelamente a la figura de San Pedro. Considerado igualmente como Príncipe de los Apóstoles, mantiene el mismo rango dentro de la Iglesia; a veces, un poco inferior al de San Pedro.

5.- San Vicente Ferrer.

Santo valenciano por excelencia fue un predicador con cuyo hábito distinguimos en el Retablo. Predicó tanto en España como en Francia, donde murió en 1417. Con el traje de dominico, sus atributos son el libro, como muestra de sus enseñanzas, y el dedo en actitud de predicador. Reparamos una filactelia sobre su cabeza en la que se lee : «*Time Deum et date illi honorem, quia venit hora Iudicii eius*». Esta máxima alude a sus repetidas reprimendas dirigidas a los fieles

con la amenaza de la llegada del Juicio Final. Las dos mitras episcopales que se vislumbran en el lado derecho del santo simbolizan las sedes episcopales de Lérida y Valencia, ofrecidas por el Papa y que él renunció. Su presencia en el Retablo debe de ser fruto de la buenas relaciones entre franciscanos y dominicos.

6.- San Antonio de Padua

Se considera tras San Francisco de Asís el santo franciscano más popular. De pie con el cingulo de tres nudos, típico de esta orden, ciñéndole el alba franciscana a la cintura, preside San Antonio un paisaje montañoso a sus espaldas. Figura como un hombre corpulento. Según REAU⁽¹⁸⁾, debía de ser un hombre de talla inferior a la media, más corpulento, con cabeza redonda y vientre hidrópico. Sin embargo, este autor asegura que San Antonio de Padua es representado como San Francisco, con aspecto demacrado.

Los atributos que luce son:

- Un niño desnudo que se interpreta como el Niño Jesús sobre un libro. Esto viene a significar la aparición que tuvo en su habitación. Se considera el atributo suyo más popular sólo después del siglo XVI, introducido por el arte de la Contrarreforma. Este hecho nos ayudaría a situar la fecha de la tabla.

- El objeto que presenta en su mano derecha nos plantea una pequeña confusión. RIDAURA⁽¹⁹⁾ ha querido ver en él un cáliz con uvas como alusión a la Eucaristía. Ahora bien, no hemos encontrado ningún indicio de este atributo. Por otro lado, al leer los elementos particulares de San Antonio que REAU nos ofrece en su diccionario, éste nos expone la posibilidad de que San Antonio de Padua portara un ramillete de azucenas, símbolo de pureza. Este distintivo no se le proporciona hasta 1450, como consecuencia de la analogía con San Bernardino de Siena, cuya fecha de canonización también es 1450. Lo cierto es que no podemos garantizar cuál de los dos atributos es el que lleva San Antonio, por la suciedad de que es objeto la obra. Seguidor acérrimo de San Francisco de Asís, se le han atribuido milagros que han provocado la gran devoción popular del santo, aspecto que también es posible constatar por la innumerable cantidad de obras de arte en las que aparece.

(17) *ibidem*. p. 1083

(18) *Ibidem*. p. 118.

(19) RIDAURA RIPOLLES, A. «*Estudio iconográfico ...*» *op. cit* p.31.

7.- *La estigmatización de san Francisco de Asís*

El tema de la Estigmatización de San Francisco ha sido el elegido por el artista para representar en el retablo al Padre fundador de la orden de los Franciscanos. San Francisco aparece ataviado con su sayal de franciscano ceñido con un cíngulo, del que penden tres nudos que significan la Pobreza, la Castidad y la Obediencia: las tres virtudes franciscanas. Razón por la que se les da el nombre de *cordeliers* a los frailes menores. «La estigmatización de San Francisco «es el episodio más popular de su leyenda. Si contemplamos minuciosamente la obra, reconocemos los elementos que la configuran y que se corresponden a los mismos que los redactados por Isaías (6, 1-4). La escena se sumerge en un paisaje rocoso a modo de montañas, situando de este modo la representación en el Monte Alverne. Con el rostro barbispeso, este tipo reaparece a partir del siglo XVI en la escuela veneciana (Tintoretto, Veronés, los Basano), en la escuela de Bolonia (Carrachi, y Leguido) y también en la escuela española (Greco y Zurbarán).

8.- *San Cristóbal*

El pintor nos lo representa cruzando un río que fluye en un paisaje rocoso y abrupto. A sus hombros un diminuto Niño Jesús ayuda a acentuar la corpulencia del Santo, como si de un gigante se tratara. En su rostro se distingue la característica barba con la que comúnmente es matizado por parte de los pintores; si bien, en algunos casos puede aparecer imberbe. La postura de movimiento que adopta el santo rompe con el hieratismo que hasta el siglo XIV había mantenido. A partir de este momento, el santo se mostrará en movimiento andando con dificultad en el agua, tal y como puede percibirse al ver la postura de San Cristóbal, apoyándose con las dos manos sobre el bordón. La vestimenta deja la mayor parte de sus piernas desnudas, para facilitar su andadura por las aguas, mientras una gran capa roja envuelve tanto al santo como al Niño Jesús. En esta capa el artista se entretiene con complejidad y esmero a la hora de detallar los plegados. El bastón es un tronco de palmera como lo muestra la parte superior, pudiendo hacer alusión a la palma de su martirio. Imaginamos que su presencia en el retablo se explica por su condición de fraile de la orden Franciscana, cuyo cometido ha de ser el de transportar la palabra de Dios por el mundo⁽²⁰⁾.

9.- *San Juan Bautista*

El Retablo reserva la zona superior del alero a este santo. Aparece con el aspecto de asceta nómada por haber permanecido la mayor parte de su juventud retirado en el desierto de Judea. De ahí que su piel muestre ese peculiar color oscuro efecto del sol. Viste una túnica que deja al descubierto sus piernas de rodillas para abajo. Su ropaje está sujeto por un cinturón de cuero. Tanto su rostro como su cabello denotan el aspecto algo descuidado del santo. El pintor le confiere una barba corrida y desaseada con el objeto de subrayar el carácter de predicador. Los signos distintivos que lo definen son el cordero a los pies del santo, como símbolo del saludo que San Juan dirigió a Jesús en el momento de ser bautizado en el Jordán; y una caña en forma de cruz de la que emerge una filacteria con la inscripción *Ecce Agnus Dei*. Dentro de la hagiografía ocupa un lugar análogo al de San Miguel Arcángel, reverenciado como santo y como arcángel.

10.- *San Miguel*

Situado en el lugar opuesto al guardapolvo, el autor le otorga la misma categoría espiritual que a San Juan Bautista. Se yergue de pie sobre la figura de un dragón que, aunque en un principio simbolizaba la figura de Satán, tras la Contrarreforma este combate pasa a designar el triunfo de la Iglesia Católica personificada por San Miguel sobre las herejías protestantes animalizadas por el dragón. Esta interpretación fue patrocinada por los Jesuitas. Sus ropas no son perceptibles. Sabemos que en algunos casos lleva una túnica larga y una coraza; este podría ser el atuendo de nuestro San Miguel.

Hay que tener presente, por tanto, que la función del Retablo no es apocalíptica, sino que más bien parece querer conceptuar una victoria de la Iglesia en un período de empuje religioso en la época del Concilio de Trento.

11.- *San Luis de Anjou*

Aparece representado de cuerpo entero en posición hierática. Ataviado con la mitra, el báculo y una capa nos indica su condición de obispo. En su capa se dibuja la Flor de Lis. Este detalle nos ayuda a identificarlo, ya que la Flor de Lis remite al parentesco de este santo con la Casa Real Francesa. Bajo su capa dorada con Flores de Lis se puede entrever el cíngulo

(20) RIDAURA RIPOLLES, A. «Estudio iconográfico ...» op. cit p. 33.

y su sayal de franciscano. La aparición del hábito franciscano bajo su capa se debe a que San Luis de Anjou es el patrón de la orden de los Franciscanos de las ciudades de Toulouse, Marsella, Nápoles y Valencia.

12.- *San Luis Beltrán*

Se encuentra representado de forma similar a la llevada a cabo por Juan Sariñena, que se conserva en el Museo del Colegio del Corpus Christi de Valencia, vestido con el hábito de dominico. La iconografía que presenta es el crucifijo cogido con la mano izquierda, que intenta asemejarse a aquél que se conserva en el Colegio el Corpus, con el que San Luis Beltrán mantuvo alguna conversación. El rostro con el que se le figura en este Retablo Mayor ofrece unos rasgos más dulces que los conseguidos por Sariñena. Pese a ello, la posición de la cabeza es parecida. No hemos de olvidar que Sariñena extrajo este retrato de «Vera Efigies» del santo; de ahí que la iconografía se repita constantemente. Su pertenencia en el retablo puede ser objeto de una sustitución que se efectuaría tras la quema del retrato de Santo Domingo en 1939.

4.- CONCLUSIÓN

En conclusión diremos que este conjunto se caracteriza por presentar una excelente calidad tanto en sus pinturas como en las trazas arquitectónicas del mismo. Su estudio documental no nos ha sido

posible a causa de la desaparición de todos los documentos que pudieran hacer referencia a él, con ocasión de la desaparición del archivo del monasterio. No obstante, ha sido posible gracias al cuidado dedicado por los Hermanos Franciscanos de esta congregación, ha sido posible una aproximación al mundo artístico del momento. Pese a que parece que sólo se conserva del antiguo retablo la tabla principal, el resto de las pinturas que configuran el retablo podrían ser obras independientes que se encontrarían en el convento y que se reutilizarían para configurar el retablo con la mayor coherencia posible. El Concilio de Trento marcará las pautas para una mayor organización espiritual. Así pues, tras el estudio iconográfico, podríamos considerar que este Retablo significaría la transmisión de la Victoria de la Iglesia que vendría dada por «La Venida del Espíritu Santo», «La Inmaculada» - representando con su persona a la Iglesia -, Pedro y Pablo como los principales pilares de la misma y San Juan Bautista y San Miguel como los encargados de profetizar la llegada del Mesías, el primer sacramento del Bautismo y recordar a todos los presentes la Venida del Juicio Final, donde Cristo juzgará a todos los hombres. Los restantes santos que se congregan son en su mayoría franciscanos más dos dominicos valencianos, seguramente, por el estrecho lazo que unía las dos órdenes.

L. NURIA RAMÓN MARQUÉS

B I B L I O G R A F Í A

- BENITO, F. *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*. Museo del Prado. Madrid, 1987.
- MARTIN GONZALEZ, J. *El Retablo Barroco*. Ed. Alpuerto. S.A. Madrid 1993.
- MARTINEZ, P. *Historia del Real Colegio de Santo Espíritu del Monte*. Manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid.
- PANIAGUA, J.R. *Vocabulario Básico de Arquitectura*. Ed. Cátedra. Madrid, 1993.
- REAU. *L'iconographie de l'art chretien*. Presses Universitaires de France. París 1958.
- RIDAURA RIPOLLES, A. «Estudio iconográfico del Retablo del Monasterio de Santo Espíritu del Monte». *Primer Coloquio de Arte Valenciano*. Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte.
- SANCHIS ALVENTOSA, J. *Santo Espíritu del Monte*. Monografía premiada en los Juegos Florales de Valencia, 1948. Valencia 1948.
- SEBASTIAN, GARCIA GAINZA, BUENDIA. *Historia del arte hispánico*. Vol. III. *El Renacimiento*. Ed. Alhambra. Madrid, 1978.
- STRATTON, S. *La Inmaculada Concepción en el Arte Español*. Fundación Universitaria Española. Madrid, 1989.