

# LA «VIRGEN DE LA SABIDURIA» DE LA UNIVERSIDAD DE VALENCIA Y NICOLAS FALCO I

La reciente restauración de la tabla central del retablo que preside la capilla de la Universidad de Valencia, trae a la actualidad, de nuevo (1), el nombre de un pintor valenciano que ejerció su actividad en el primer cuarto del siglo XVI: Nicolás Falcó.

Son varios los autores que le dedicaron su atención, ya especialmente (2), ya en el conjunto de una publicación más general (3). Es nuestra intención recoger, en este artículo, las diversas opiniones emitidas sobre este pintor y hacer algunas consideraciones personales sobre su obra.

Nicolás Falcó era miembro de una dinastía de pintores que, desde fines del siglo XV hasta el segundo tercio de la centuria siguiente, ejercieron su oficio con cierto renombre en su ambiente. En cuanto a su filiación estética, constituyeron una parte de la transición entre el goticismo agonizante y el renacimiento victorioso, aunque, tal vez, se inclinaron más por lo primero que a lo segundo.

La existencia de varios artistas con los nombres de Nicolás y Onofre, dentro de esta familia, dificulta grandemente la cronología exacta de la vida y obra pictórica realizada asignable a cada uno de ellos. La falta de obras documentadas, salvo una —concretamente, la *Virgen de la Sabiduría* de la Universidad—, complica aún más, si cabe, la situación.

Haciendo un *corpus* documental de la familia Falcó, tenemos lo siguiente:

Bajo el nombre de Onofre Falcó:

1503: Muere Juan Cardona y le sucede Onofre Falcó para el cargo de pintor de la Generalidad (4).

1543: Es padrino de un bautismo (5).

(1) En esta misma revista, TRAMOYERES BLASCO, *El pintor Nicolás Falcó*, año V, 1918, pp. 3 a 22.

(2) LEANDRO DE SARALEGUI, *Noticias de tablas inéditas*, en «Archivo Español de Arte», n.º 83, C. S. I. C., Madrid, 1948, pp. 203 a 208; «Boletín de la Soc. Esp. de Excursiones», año XXXIX, Madrid, 1931, p. 229 y ss.; CHANDLER RATHFON POST, *A History of Spanish Painting*, especialmente vols. VI (II), pp. 370 a 387, y XI, pp. 120 a 139.

(3) JOSÉ SANCHIS SIVERA, *Pintores medievales en Valencia*, en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, años XVI y XVII (1930-1931), pp. 96 y 97. Y otros como E. TORMO, *Levante*, 1923, pp. 28, 112 y 212; C. SARTHOU CARRERES, *Guía Gráfica de Játiva*, 1930, p. 38; LUIS CERVERÓ GOMIS, *Pintores valentinos, su cronología y documentación*, en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, 1956 y 1965, y en «Anales del Centro de Cultura Valenciana», 1963 y 1964.

(4) Publicado por J. SANCHIS SIVERA, ob. cit., pp. 96, 97 y 98.

(5) Publicado por L. CERVERÓ GOMIS, «Anales del Centro de Cultura Valenciana», año XXIV, 1964, p. 38.

1554: Trabaja, más o menos, en el taller de Juan de Juanes (6).

1560: Sucede a su padre, Nicolás Falcó, en el cargo de pintor de la Generalidad (4).

Bajo el nombre de Nicolás Falcó:

1502: Realiza la predela, polseras y restauración de tablas principales del retablo del altar mayor del Convento de la Puridad, de Valencia (7).

1503: Pago a Jacobo Lloréns (4).

1504: Realiza el retablo destinado al Portal de la Trinidad (4).

1507: Cobra por dorar los aparejos del arquitrabe, en la Catedral de Valencia (4).

1508: Reconoce deuda a Jerónimo Exclusa (5).

1509 y 1511: Asiste a los capítulos de la Cofradía de San Jaime (4).

1510: Vive en la parroquia de San Martín. Tacha real de 10 sueldos (8).

1513: Ibídem (7). Realiza el encerado de la custodia (4). Cobra por pintar la esfera del re'oj del Ayuntamiento (4).

1515: Recibe 100 libras de lo que le debían por una casa (5). Tabla de la *Virgen de la Sabiduría* de la Universidad de Valencia (7).

1518: Dora la grúa para el facistol de la Catedral (4).

1525: Estofa el Cristo del coro, y renueva el crucifijo viejo de la capilla de los Médicos de la Catedral de Valencia (4).

1527: Trabaja en la Catedral (4).

1560: Muere un Nicolás Falcó, pintor de la Generalidad, y le sucede en el puesto su hijo Onofre (4).

1562, 64 y 65: Un Nicolás Falcó bautiza a hijos suyos (Ursula Ana, Juana Angela y Onofre Dionisio) en la parroquia de San Martín (9).

1576: Bautizo de Jaime Juan en la parroquia de los Santos Juanes (9).

1587: Nicolás Falcó casa a su hija Juana Angela en la parroquia de los Santos Juanes (10).

De toda esta documentación se saca la consecuencia de que:

(6) Publicado por M. GONZÁLEZ MARTÍ en *Pintors valencians de la Renaixensa*, p. 48.

(7) TRAMOYERES, ob. cit., pp. 13 y 14.

(8) L. CERVERÓ GOMIS, ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, 1965, p. 26.

(9) BARÓN DE ALCAHALÍ, *Diccionario de Artistas Valencianos*, p. 116.

(10) L. CERVERÓ GOMIS, ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, 1956, p. 122.

Un Onofre Falcó I, de experiencia ya probada, es nombrado pintor de la Generalidad en 1503, por lo que hemos de suponer su nacimiento hacia 1470, o tal vez antes.

Un Nicolás Falcó I, que trabaja entre 1502 y 1527, que debió de nacer entre 1470 y 1475, pero no antes, y que no pudo morir en 1560, sino antes, porque tendría la avanzada edad de ochenta y cinco años y aún estaría ejerciendo. Fue este pintor el artífice de la *Virgen de la Sabiduría* de la Universidad.

Un Nicolás Falcó II, pintor de la Generalidad, que murió en 1560 y que debió de nacer hacia 1500. Fue el padre de Onofre Falcó II y, con toda probabilidad, de Nicolás Falcó III.

Un Onofre Falcó II, padrino de un bautismo en 1543, que trabaja en 1554 —con alguna experiencia— y que en 1560 sucede a su padre —Nicolás Falcó II— en el cargo de pintor de la Generalidad. Debió de nacer entre 1520 y 1523.

Un Nicolás Falcó III, que bautiza hijos en 1562, 64, 65 y 76; trabaja seguro en 1565 —ya antes debió de iniciar su quehacer— y en 1587 casa a una hija.

Por último, un Onofre Dionisio, hijo de Nicolás Falcó III, que ignoramos si continuó la tradición familiar de los pinceles.

Onofre Falcó I, al parecer jefe de la dinastía, pudo ser padre de Nicolás I, pero también su hermano y, en ese caso, con una diferencia de edad semejante a la de Onofre II y Nicolás III.

Nada podemos saber de la filiación de Nicolás II, y así, igual pudo ser hijo de Onofre I, Nicolás I o de otro Falcó que pudo o no ser pintor.

Lo que parece relativamente claro en la genealogía, no lo es, en cambio, respecto a su obra correspondiente.

Existe un conjunto de pinturas puestas bajo el común denominador de «Maestro Martínez» (11), al que se le asigna el papel de jefe de la escuela y que Saralegui (12), con singular clarividencia e infatigable estudio, identificó *ad cautelam* con Onofre Falcó I. Hay que advertir que algunas pinturas a él adjudicadas son obras de taller ejecutadas por discípulos, familiares o epígonos.

Conocemos la obra de Nicolás Falcó I desde 1510 —aproximadamente— hasta 1524, más o menos, pero desconocemos —con seguridad— lo anterior.

Existe un retablo —el de la Puridad— que da nombre al «Maestro de la Puridad». De este maestro ni Post ni Saralegui se atrevieron a asegurar con certeza fuera una fase del «Maestro Martínez». Por nuestra parte, creemos que difícilmente pueda pensarse —aunque no imposible— que este retablo fuera etapa anterior de lo que conocemos de Nicolás Falcó I. Sin embargo, sabemos que cuando este retablo se estaba haciendo, Nicolás Falcó I pintaba y restauraba para el altar mayor de este mismo convento de la Puridad. Resumiendo, el

«Maestro Martínez» y el «Maestro de la Puridad» —sean personalidades distintas o sean fases de un mismo pintor— fueron los maestros, especialmente el segundo, de nuestro Nicolás Falcó.

Por último, queda un conjunto de tablas, demasiado diversas, que Post (13) adjudicó al «Maestro de San Lázaro» —tomando su nombre de una curiosa tabla que antes de la guerra existía en el antiguo Museo Diocesano de Valencia— y del que desgajaremos algunas obras para otorgárselas a Nicolás Falcó I.

Centraremos nuestra atención, primeramente, en la tabla de la *Virgen de la Sabiduría* de la capilla de la Universidad de Valencia, motivo del presente artículo, como clave de la personalidad de nuestro pintor, puesto que gran parte de su obra vino a serle atribuida al encontrarse la documentación que justificaba su paternidad.

Antes de proceder a describirla, digamos unas palabras acerca de su restauración. La restauración de la tabla ha corrido a cargo de las expertas manos de don Luis Roig d'Alós (14). De diversa índole ha sido el trabajo que ha tenido que ejecutar su restaurador. Primeramente, la limpieza de las numerosas capas de barniz que la tabla tenía y que, en general, por su mala calidad, la ensuciaban y oscurecían. Una vez quitadas las capas de barniz, procedió a quitar también algunos molestos y defectuosos repintes que ciertas figuras tenían. Cuando se quitaron las capas de barniz, se apreció que la banda negra que hay en la parte inferior de la tabla no era sino una tabla añadida y pintada de negro. En efecto, con motivo de las reformas que tuvo la capilla en el siglo XVIII, se creyó conveniente reformar o cambiar el retablo principal, que ya no estaba a tono con la nueva decoración del local. Pareció conveniente conservar la tabla principal del antiguo retablo y se insertó en el nuevo; pero como a la tabla le faltaba altura para el espacio destinado a ella, tal vez por incapacidad pictórica se le añadió una tabla pintada de negro, igual de anchura y con una altura suficiente para que se insertara correctamente. En la actual restauración, la tabla añadida ha sido rascada y, una vez limpia, se ha pintado según el estilo del cuadro. Esto era una operación delicada, pero oportuna, pues no se le añadía ninguna parte esencial a la tabla, sino tan sólo al suelo, con lo que la obra gana en perspectiva, lo cual no sólo aumenta su belleza en sí, sino que aleja para siempre la fealdad de este añadido necesario.

La obra, ya hemos visto, está documentada entre 1515 y 1516 (15).

El asunto desarrollado en la tabla es el siguiente: En el centro y en segundo término, la Virgen, sentada en un trono renacentista, sostiene en sus rodillas al Niño Jesús en actitud de bendecir, mientras que con su mano derecha sostiene una cartela que dice: «Accipite discipli-

(13) POST, ob. cit., vol. VI (II), pp. 387 a 394.

(14) A la singular amabilidad del cual debemos toda noticia acerca de la restauración de la tabla.

(15) TRAMOYERES BLASCO, ob. cit., pp. 19 a 21, y POST, ob. cit., vol. VI (II), p. 382.

(11) POST, ob. cit., vol. VI (II), pp. 359 a 370.

(12) SARALEGUI, *Sobre algunas tablas del XV al XVI*, en «Archivo Español de Arte», pp. 278 a 282.



Nicolás Falco I: «Virgen de la Sabiduría». Capilla de la Universidad de Valencia



nam per sermones meos, et proderit vobis» (16), que quiere decir: «Aprended la sabiduría por mis palabras y os educarán.» El texto es una cita del Libro de la Sabiduría (17).

A los lados del trono hay dos grupos de ángeles, de tres cada uno, de pie y en diversas actitudes. Cada grupo sostiene una cartela: «Sapientia aedificavit sibi domum» (18), es decir: «La Sabiduría se ha edificado su casa»; y «Doctrix est disciplinae Dei, et electrix operum illius» (19), es decir: «La Sabiduría está en la ciencia de Dios, y es directora de las obras de Aquél.»

A los lados también, pero en primer término, se encuentran en actitud sedente: San Lucas, evangelista, y San Nicolás de Bari (20). El santo obispo lleva en su mano derecha tres manzanas, y en su izquierda, un libro abierto (21). El evangelista San Lucas lleva, a su vez, una cartela con un fragmento de su Evangelio: «Beati qui audiunt verbum Dei, et custodiunt illud», que quiere decir: «Bienaventurados los que oyen la palabra de Dios y la guardan.» (22).

A los pies del evangelista, su clásico símbolo: el toro.

A pesar de cierto goticismo de alguna de las figuras, especialmente la Virgen, la composición de la tabla puede considerarse como renacentista. Esto puede apreciarse en la perspectiva y en el volumen de sus figuras, que, aunque quietas, se encuentran desahogadas en la amplia estancia. La Virgen y el Niño sentados en el trono y rodeados de ángeles, es composición clásica en la pintura medieval valenciana (23), pero aquí tiene un marcado carácter simbólico, pues casi todas las figuras llevan cartelas con inscripciones, extraídas del Libro de la Sabiduría, del de los Proverbios y del Evangelio de San Lucas, relativas a la Divina Sabiduría, y convirtiendo a la Virgen en la *Sedes Sapientiae* de las jaculatorias marianas (24). Desgraciadamente, las cartelas rompen el ritmo de la composición, que se asemeja más a ilustración de libro de preces que a pintura propia del lugar que ocupa. Es decir, hay un exceso de intención que se plasma formalmente en las cartelas y que neutraliza o contiene a

la creación artística. Conviene advertir que este rompimiento de la composición, por medio de cartelas o banderolas, es característico de su obra y de la del círculo pictórico al que pertenece.

San Lucas y San Nicolás, necesariamente, han de ser incluidos en la composición en razón de su patronazgo a esta institución docente; lo están de tal manera que



Nicolás Falcó I: Verónica de la Virgen. Museo Provincial, Valencia

(16) Post, ob. cit., vol. VI (II), p. 382. Los textos latinos de esta y las otras cartelas fue el único en publicarlas, pero no su traducción. Hoy día, tras su restauración, son perfectamente legibles.

(17) En el vol. VI (II), Post dice que es del capítulo VI, versículo 27. No es 27, sino 25.

(18) Proverbios, cap. IX, vers. I.

(19) Sabiduría, cap. VIII, vers. 4.

(20) Son patronos de la Universidad.

(21) Las manzanas, tal vez, pueden significar las numerosas limosnas que, en secreto, dio a los pobres en su diócesis de Mira. Concretamente, podría referirse a la limosna arrojada desde una ventana para evitar la deshonra de tres doncellas, que iban a ser vendidas por su padre. El libro abierto puede significar su intervención en el Concilio de Nicea, en donde se condenó al arrianismo.

(22) San Lucas, cap. XI, vers. 28.

(23) Recordemos las composiciones de Pere Nicolau, Marçal de Sax, alguna de Miguel Alcañic, muchas otras posteriores (Maestro de Perea, de la Porciúncula, Paolo da San Leocadio en Enguera, etc., con una lista interminable).

(24) Muy a tono para presidir la capilla de un centro docente.

parece como si Falcó hubiera pintado una «sagrada conversación» cuyo tema esencial gira alrededor de la Divina Sabiduría. Cada frase que suavemente surge de los divinos labios o de los de su Santa Madre, y que tan atentamente son escuchadas, están delicadamente contrapunteadas, coreadas —como en un delicioso murmullo— por un grupo de nobles, delicados y sumisos ángeles cortesanos.

Toda la composición ha sido matizada de una delicada humanidad, sin perder, por ello, un ápice de la majestad que el tema requería. Sin embargo, esta humanidad se diluye en la caracterización de los personajes, pues —individualmente— la inexpresividad de los rostros, en general, disminuye el valor de la pintura. Esta es, a mi parecer, una de las características esenciales de Nicolás Falcó I: la falta de vitalidad en la expresión de sus personajes.

Digamos unas palabras sobre la arquitectura que forma el fondo de la tabla. Se trata de una pared o muro, decorado con paneles hundidos, rematado por una cornisa. En el centro de la pintura, este muro se corta —para dar cabida al trono— y sirve de soporte a un arco que, cortado en su proyección, esta cegado por su parte trasera. Delante del muro, casi adosadas, dos columnas parecen dar escolta al arco antedicho. Esta manera de organizar las arquitecturas del fondo de alguna de sus composiciones —columnas ante muros y a los lados de arcos en forma de nichos o ventanas— parece ser en él característica. Pensemos en la *Anunciación* que estuvo en el Museo Diocesano de Valencia, obra del propio Falcó (25). Tiene su origen en las tablas de *La Virgen y el Niño con Santos* —de la Galería Nacional de Londres (26)— y en *La Anunciación* —del retablo de la Colegiata de Gandía (27)—, obras del italiano Paolo da San Leocadio, y parece tener continuación en la tabla del *Entierro de un Lazarista*, del «Maestro de San Lázaro» (28), que existía en el Museo Diocesano de Valencia.

El suelo es de losa jaspeada. Nicolás Falcó viene a utilizarlo sistemáticamente a partir de 1513. El «Maestro de la Puridad» parece haber sido el primero en utilizar este tipo de suelo, pero no de manera sistemática. En el propio retablo de la Puridad (29), su realizador lo utiliza en las tablas principales, en tanto que en las tablas de las polseras coloca baldosines tipo «Manises». El «Maestro de San Lázaro» tampoco hace uso seguido de él, pero en la tabla que da nombre a su autor —ya antes citada— sí lo utiliza.

Dejemos ya la tabla de la *Virgen de la Sabiduría* y vayamos a tratar ahora la obra de Nicolás Falcó I. La casi totalidad de su obra pictórica fue estudiada por Post a partir de la tabla de la capilla de la Universidad de Valencia (30). Dos obras, seguras, realizó el pintor anteriormente. Primero, la *Anunciación*, ya antes mencionada, del Museo Diocesano de Valencia y que, al parecer, procedía del retablo mayor del Convento de Santa Clara, de Gandía. Este retablo fue encargado en 1507, por la duquesa doña María Enríquez de Borja, a Paolo da San Leocadio, pero, por lo visto, éste permitió a nuestro pintor que hiciera una de sus tablas. El hecho, que se justifica por los numerosos trabajos que debía de realizar el pintor italiano, resulta algo insólito —por la diferencia de factura—, pero no único (31). Sin entrar en la descripción de la tabla, pero señalando las características propias de Falcó, hablaremos de la arquitec-

tura del fondo, la amplitud y pesadez de la caída de los mantos, la composición cortada por letreros, la inexpressión de los rostros y cierto hacinamiento del grupo de los ángeles testigos de la escena.

En segundo lugar citaremos el conjunto de doce sargas que fueron puertas de los órganos de la Catedral de Valencia. Tradicionalmente venían siendo adjudicadas —debido al crédito de los documentos de 1513-14— a Paolo da San Leocadio. Al iniciar Post su estudio sobre Falcó, vio lo equivocado de la atribución, y propuso con seguridad (32) su adjudicación a nuestro pintor. El gran estudioso norteamericano, con todo, pensaba que la idea de las sargas pudiera ser del maestro italiano. Pero, a decir verdad, nada hay que recuerde las composiciones de aquél, aunque sí aparece su influencia estilística. Por lo que podría pensarse que, aunque la tabla de la *Anunciación* del Museo Diocesano no procediera del convento de Santa Clara, de Gandía, de cualquier forma Nicolás Falcó debió de estar en el taller de San Leocadio precisamente cuando éste estaba haciendo aquel retablo, y tal vez ya desde antes. Así, pues, como tantas veces ha sucedido en la pintura medieval valenciana, un pintor —Paolo da San Leocadio— es contratado para una obra y otro —Nicolás Falcó I— la lleva a cabo (33).

Posterior a la *Virgen de la Sabiduría*, pero muy próxima, es la tabla de *Santos Dionisio y Nicolás* de la ermita de las Santas de Játiva (34), hoy en el Museo de aquella localidad. El rostro del San Nicolás sedente de la tabla de la Universidad de Valencia está prácticamente copiado en el rostro del San Dionisio de la tabla setabense. Todo en esta última pintura nos muestra una realización más cuidada y acabada, por lo que debemos suponer una fecha ligeramente posterior.

Siguiendo en parte a Tormo, Post (35) atribuye con seguridad a nuestro Falcó unas *Lamentaciones a la muerte de Cristo*, existente en la iglesia de Santa María, de Morella. Tormo la consideraba de 1524 porque la talla que la enmarca es de esta fecha, pero Saralegui (36), con su habitual perspicacia, sospechó que la pintura y la talla no se correspondían cronológicamente y que el trabajo de Falcó era demasiado primitivo y gótico para aquella fecha. Post voluntariamente elude la cuestión, aunque advierte pueda tratarse de una obra de acento arcaizante, debido a la impotencia del pintor para evolucionar el estilo. Aunque fuera factible lo formulado por Post, lo dicho por Saralegui es evidente, por lo que creemos fue realizada esta tabla entre los años 1516 y 1518. No antes, pues es cuidada su factura, ni después, por lo ya antes expresado por Saralegui.

(25) Reproducida por POST, ob. cit., vol. XI, p. 21.

(26) Reproducida por Mme. de BOSQUE, *Artistes Italiens en Espagne*, p. 175, Ed. du Temps, París, 1965.

(27) Reproducida por POST, ob. cit., vol. XI, p. 128.

(28) *Ibidem*, vol. VI (II), p. 389.

(29) Reproducida por J. SANCHIS SIVERA, ob. cit., páginas 95, 97, 99 y 105.

(30) Véase la nota n.º 2.

(31) Recuérdese el caso del altar mayor de la iglesia de San Esteban, de Valencia, cuyas tablas fueron pintadas por Juan de Juanes, menos una (*La Consagración de San Esteban*), obra —al parecer— de sus discípulos Porta y Borrás.

(32) POST, ob. cit., vol. XI, pp. 122 a 126.

(33) DON VICENTE FERRÁN SALVADOR, en su interesante artículo sobre *Pablo de San Leocadio y la pintura valenciana en los siglos XV y XVI* (separata de la revista «Saitabi», 1947, pp. 36-38), propuso, antes que Post, la posibilidad de que las sargas no fueran obra del pintor italiano, sino más bien de discípulos.

(34) Post, ob. cit., vol. XI, pp. 129-132.

(35) *Ibidem*, p. 134.

(36) SARALEGUI, *Boletín de la Soc. Esp. de Exc.*, XXXIX, 1931, p. 231.



Nicolás Falcó I: Angeles Rafael con Tobías y Custodio, Santos Francisco de Asís y Clara. Museo Provincial, Valencia

Dos obras quedan por reseñar pertenecientes a la última fase de nuestro pintor (37): una *Virgen de la Leche*, existente antes de 1936 en el Museo Diocesano, y que es copia casi literal de una tabla del mismo tema —del «Maestro de Perea»— que fue de la colección Emile Pares, de París (38).

Por último, una *Anunciación*, repetición más perfecta de la del mismo tema en las sargas de la Catedral de Valencia. Es de propiedad particular. Son estas dos últimas tablas sus composiciones más italianizantes. La influencia de San Leocadio es evidente. Los rostros de la Virgen de ambas pinturas, aunque falconianos, podemos encontrarlos en cualquier pintura del maestro italiano, especialmente en las obras de su período gandiense, lo cual no es detalle superfluo, pues es precisamente en aquel momento cuando nuestro Falcó inició su contacto personal con aquél. En estas dos pinturas podemos darnos cuenta de lo que evolucionó el estilo de Falcó. Una comparación de estas pinturas con la *Anunciación* del Museo Diocesano, procedente de Gandía, y la *Virgen*

de la Sabiduría de la Universidad, es reveladora. Los rostros se han hecho naturalistas, contando siempre con su idealización, y su dibujo, más perfecto.

Con todo, la *Anunciación* de la colección Calabuig Trénor tiene ciertos defectos que revelan el Nicolás Falcó formado en una escuela fino-medieval: el suelo inclinado en exceso para dar sensación de espacio, el tosco —aunque renaciente— búcaro (compárese con el mucho más perfecto de la *Anunciación* procedente de Gandía), el incorrecto arco de entrada a la habitación (recuerdo de las arquitecturas del «Maestro de la Puridad») y, por último, ese no saber qué hacer con las manos y los brazos, que, al parecer, siempre le tuvo preocupado.

Hasta aquí hemos hecho un recorrido de la obra pictórica de Nicolás Falcó I ejecutada entre 1510 y 1524, pero ¿y antes? ¿Se conserva alguna obra anterior —precisamente a la influencia de Pablo da San Leocadio— de lo que creemos seguro de su mano? Creemos que sí. Primeramente, dos obritas que debieron de formar conjunto (39): *La Aparición de Cristo y los Santos Padres a la Virgen María*, de la colección de Mr. Arthur Lehman, de Nueva York (hoy día, por legado, en el Fogg

(37) Post, ob. cit., vol. XI, pp. 134-137.

(38) Reproducida por Post, ob. cit., vol. XII (II), páginas 559 y 660.

(39) Post, ob. cit., vol. VI (II), pp. 391-394.

Art Museum de Cambridge, Estado de Massachusetts) y las cuatro tablitas de *Santos* y *Angeles*, del Museo Provincial de Valencia. Que ambos grupos son de la misma mano es evidente. La semejanza entre el rostro de San Antonio de Padua, de la tabla de Nueva York, y el del de San Francisco, del Museo de Valencia, ya la hizo notar Post al atribuir —poco convincentemente— ambos grupos de tablas al «Maestro de San Lázaro» (40). Existe un detalle que nos parece revelador y que podría justificar también el que ambos conjuntos debieron de formar una unidad: los *Santos* y *Angeles* del Museo de Valencia —Santos Francisco y Clara, ángeles Rafael y Custodio del Reino— complementan muy bien a las dos figuras —San Antonio de Padua y ángel Gabriel— que acompañan la escena principal del cuadro de Nueva York, y que parecen ser la especial devoción del donante, o, más probablemente, donadora (en atención a la presencia de Santa Clara). No olvidemos que en el tríptico de la colección Soler y March, de Barcelona (41) —obra del «Maestro Martínez» o su escuela—, la *Anunciación*, representada en los exteriores de las puertas, es complementada por las medias figuras de los ángeles Miguel y Custodio del Reino, en el ático del mismo tríptico. Así, pues, las tablitas del Museo de Valencia —que claramente se ve que son polseras— debieron de formar conjunto con la tabla de Nueva York. Además, por la triple presencia de santos de la Orden Franciscana, debe de proceder este altar de un convento franciscano. Si tenemos en cuenta la presencia de Santa Clara, ¿por qué este convento no sería el de la Puridad? No hay que olvidar que allí existieron dos retablos realizados por la familia Falcó: uno, el del «Maestro de la Puridad» —hoy en el Museo de Valencia—; otro, el que documentalmente sabemos pintó Nicolás Falcó en las mismas fechas que el anterior (1502-1503). ¿Sería este retablito motivo o consecuencia de la actuación de nuestro Falcó en el Convento de la Puridad? Lo que podemos asegurar es que no podría identificarse con el retablo que allí hizo nuestro pintor, puesto que estaba destinado al altar mayor y éste, por sus medidas pequeñas, sólo pudo ser utilizado para oratorio particular o capilla lateral. Por su estilo, este reconstruido retablito está aún en el círculo del «Maestro de la Puridad». De ello podemos darnos cuenta en la estructura de la composición y su arquitectura; pero la falta de expresión en los rostros —en contraste con la vivacidad de los de aquel maestro—, la tendencia a dejar caer muy lisos los ropajes —sin pliegues apenas—, nos traen a la memoria numerosas obras de Nicolás Falcó I, especialmente la *Anunciación* que estuvo en el Museo Diocesano —de la que, por otro lado, fue el modelo más próximo en composición (*Cristo apareciéndose a su Madre*)—. Podemos darnos cuenta también de cómo el rostro del ángel Rafael —del Museo de Valencia— está literalmente copiado en el ángel último, hacia adentro, del grupo de la izquierda y en el ángel último, hacia

afuera, del grupo de la derecha, del cuadro de la capilla de la Universidad de Valencia. De cómo San Francisco de Asís y San Antonio de Padua —de Valencia y Nueva York, respectivamente— serán reproducidos en el San Antonio de Padua (*San Antonio de Padua y un Santo Obispo*), tabla que no hemos citado y que Post y Saralegui atribuyeron a Nicolás Falcó en una fase primitiva.

Otra obra primitiva de Nicolás Falcó I es la *Santa Catalina de Siena*, de la colección del Dr. Gimeno de Bastarrechea, en Valencia. Por su estilo, está también muy relacionada con las pinturas del retablo de la Puridad —el murete de piedra y el paisaje—, pero el tipo de la santa es ya de nuestro pintor —esa expresión del rostro, es decir, inexpressión, es la típica—. Cuando Saralegui la reproduce y estudia (42), primero la aproxima al «Maestro de la Puridad», pero luego dice que es en las obras del autor de la *Virgen de la Sabiduría* donde observa rostros gemelos y países de fondo iguales. Post (43), al final del estudio dedicado a Falcó, se inclina por su paternidad.

Dos obras presentaremos ahora, independientes de la influencia del «Maestro de la Puridad» y, posiblemente, las últimas de nuestro pintor antes de ser influido por Paolo da San Leocadio. Una de ellas, *San Antonio de Padua y un Santo Obispo* —ya citada y hoy en paradero desconocido—, de la ermita de las Santas de Játiva, sirvió de modelo para el *San Dionisio* y *San Nicolás*, del propio pintor, también para Játiva. La otra es la doble Verónica de Cristo y María que, en forma de portapaz, se conserva en el Museo Provincial de Valencia. El rostro de Cristo lo podemos encontrar por igual en las *Lamentaciones* de Morella, no sólo en el rostro del Señor, sino también en el del santo varón que sostiene la corona de espinas. El rostro de la Virgen tiene su antecedente en la *Santa Catalina de Siena* antes mencionada —que, por cierto, Saralegui (44) daba de la misma mano: «Maestro de la Puridad»—, y encontramos su consecuencia en la Virgen de la *Anunciación* (del Museo Diocesano), en la Virgen de la *Sabiduría* de la Universidad, en la Virgen de *Las lamentaciones* de Morella y, por último, en la *Virgen de la Leche* (también del Museo Diocesano). Post (45), como en la tabla de *Santa Catalina de Siena*, se inclinaba por la paternidad de Nicolás Falcó.

Hemos hablado antes de cierto carácter goticista de alguna de las obras de nuestro Falcó; en efecto, a pesar de esa delicada humanidad referida en la *Virgen de la Sabiduría*, de la naturalidad de la «sagrada conversación» y del marcado italianismo de los ángeles, las principales figuras —la Virgen y el Niño, San Lucas y San Nicolás— guardan aún la rigidez y un cierto carácter distante como el que tienen las figuras de santos y vírgenes medievales. Si nos fijamos en las otras obras seguras de Falcó que conocemos —los *Santos Dionisio* y *Nicolás* del

(42) SARALEGUI, *Noticias de tablas inéditas*, en «Archivo Español de Arte», pp. 203-207 y lám. 1-b.

(43) POST, ob. cit., vol. XI, p. 137.

(44) SARALEGUI, ob. cit., pp. 207 y 208, láms. III y IV.

(45) POST, ob. cit., vol. XI, p. 137.

(40) Véase la nota anterior.

(41) POST, ob. cit., vol. VI (II), p. 368.

Museo de Játiva, el *Llanto a la muerte de Cristo* de Morella y la *Anunciación* que, procedente de Gandía, existió antes de la guerra en el Museo Diocesano de Valencia—, nos daremos cuenta de que, a pesar de las hermosas capas pluviales renacientes, de la primera obra mencionada; del bellissimo y realista paisaje, de la segunda; del suelo de mármol y el delicadamente tallado florero, de la tercera, sus figuras envuelven un alma medieval.

Sea como fuere, nos encontramos con que Nicolás Falcó es un pintor que lleva en sí, a principios del siglo XVI, un lastre de medievalismo, y que hacia 1507 es influido por el estilo renacentista del italiano Paolo da San Leocadio.

Si miramos el panorama de la pintura valenciana de esta época, veremos que algo semejante ocurre a los demás pintores. ¿Por qué hacia 1507 son influidos por lo renacentista con más intensidad numerosos pintores valencianos, si desde 1472 se encuentra el pintor italiano en Valencia? El motivo nos parece encontrarlo en la llegada, en tal fecha o muy poco antes, de los pintores manchegos Fernando de Llanos y Fernando Yáñez de la Almedina. Los pintores valencianos, que reaccionaron

lentamente ante el estilo de Paolo, lo aceptaron en mayor grado a partir del portentoso y valiente realismo de la obra de Yáñez de la Almedina, pues estaba más cerca de ellos el estilo de aquél. Los pastores y el «espinario» del *Abrazo de San Joaquín y Santa Ana*, y los pastores de la *Natividad* del altar mayor de la Catedral de Valencia (46), con la nueva importancia otorgada al realismo por Yáñez dentro del tema sagrado, debió de parecer excesivo y causaría honda impresión entre los timoratos pintores valencianos que, por reacción y un poco como recurso, se adhirieron a los esquemas y tipos de San Leocadio. Tan sólo aceptaron, de lo nuevo, ciertos «manierismos», especialmente de Llanos, pero nada de cuantas innovaciones traía a España su compañero Yáñez. Tal vez, por considerarse incomprendido, y ante su negativa a claudicar frente a formas anticuadas, dentro de la composición artística, Yáñez desaparece de Valencia hacia 1515, apenas transcurridos diez años de su llegada.

CARLOS SOLER D'HYVER

---

(46) Las pinturas de la Catedral están documentadas en mayo de 1507.