

Algunas pinturas góticas y renacentistas del Monasterio de santa Clara de Gandia

Joan Aliaga Morell

Núria Ramón Marqués

Universitat Politècnica de València

RESUMEN

El presente artículo analiza ocho pinturas pertenecientes a la colección del Monasterio de Santa Clara de Gandia conformado a partir del legado borgiano de los siglos XV y XVI. La mayoría de estas piezas estaban destinadas a la devoción privada de las religiosas, pero en otras ocasiones las obras llegaron al cenobio en condición de obsequios procedentes de diferentes lugares de Europa.

El estudio realizado de las obras incluye la fotografía infrarroja, que nos permite valorar la técnica de ejecución y el estilo artístico de sus autores.

Palabras clave: Borgia / Sarga / Gótico Internacional / Antoniazzo Romano / Nicolau Falcó, Magdalena de Jaso / Vicent Macip / Joan de Joanes / Maestro de Santa Ana Hofje

ABSTRACT

This paper examines eight paintings in St Clare's Monastery, Gandia (Spain) belonging to the collection based on the Borgia legacy of the 15th and 16th centuries. Most of these works were intended for nuns' personal devotion, and some were donations to the monastery from different places around Europe.

The study of these paintings includes infrared photography enabling an appraisal of style and technique.

Keywords: Borgia / painted cloths / International Gothic / Antoniazzo Romano / Nicolau Falcó / Magdalena de Jaso / Vicent Macip / Joan de Joanes / Master of St Anna's Almshouse

INTRODUCCIÓN

El Monasterio de Santa Clara de Gandia conserva una de las colecciones artísticas más destacadas de la Comunidad Valenciana, y desde hace poco tiempo se puede contemplar en el *Museu de Santa Clara* de la misma ciudad. Durante siglos han estado custodiadas en la clausura de las clarisas gandienses, un monasterio franciscano fundado en el siglo XV siguiendo la reforma de Santa Coleta. Las religiosas se basan en la observancia de la primera regla establecida por Santa Clara y las constituciones de la santa de Corbie cuyo fundamento es el regreso a la estricta pobreza. Fue precisamente el cenobio de Gandia un foco irradiador de esta rama observante por toda la Península Ibérica, incluyendo el exclusivo convento de las Descalzas Reales en Madrid¹. El legado está compuesto principalmente por pintura y escultura, aunque también son importantes los objetos de mobiliario, cerámica y orfebrería. La mayor parte de estos bienes culturales quedaron vinculados desde principios de siglo XVI a las mujeres de la familia Borja que profesaron allí. Desde que en 1485 el ducado de Gandia fuera adquirido

por Rodrigo de Borja para su hijo primogénito Pedro Luis, distintas generaciones de la estirpe Borja pasaron por el monasterio entre los siglos XVI y XVIII. El ejemplo más relevante, sin lugar a dudas, es el de la duquesa María Enríquez, nuera del papa Alejandro VI, que encargó en 1507 al pintor de Reggio Emilia Paolo da San Leocadio un retablo y distintas tablas para el cenobio, además de otros dos retablos destinados a la Colegiata y al Palacio Ducal².

Las fuentes documentales del archivo conventual de las clarisas de Gandia resultan fundamentales para interpretar la colección y aportar información valiosísima sobre muchas de sus piezas. Entre los documentos del archivo hemos tenido la oportunidad de consultar un cuaderno de época moderna que, al aparecer, se nutre de referencias antiguas perdidas, con interesantes noticias sobre pinturas, esculturas y joyas conservadas. El manuscrito comienza con el título: *Obras de arte de este monasterio*, y está redactado por Sor Rosalea del Santísimo Sacramento, monja del monasterio que confiesa que lo copió de un documento del archivo escrito por sor Ana de la Concepción; la autora moderna indica que había otro que se destruyó porque —confiesa ingenuamente— “una cosinerita le paresía que no aprovechava y quemó muchas cosas interesantes”. Las afirmaciones de Sor Rosalea son verosímiles ya que la precisión de los datos cronológicos de los donantes o promotores coincide con la época a la que pertenecen las obras reseñadas. También es importante subrayar que algunas obras del monasterio conservan inscripciones, en el reverso o en notas escritas en papel y pergamino, pegadas sobre la correspondiente obra. Posiblemente este tipo de citas pertenezcan a la misma autora del cuaderno aludido, que desempeñaría una función de “conservadora” de la colección.

1 Sobre este tema puede verse AMOROS, L. “El monasterio de Santa Clara de Gandia y la Familia ducal de los Borja”, *Archivo Iberoamericano*, 20 (1960), p. 441-486; 21 (1961), pp. 227-282, 399-458.

2 Vid. sobre este pintor el estudio de COMPANY, Ximo. *Paolo de San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*: Gandia, CEIC Alfons Fons el Vell, 2006.



Fig. 1.- *Santa Clara y Santa Inés de Praga*, ca. 1400.
Autor desconocido.



Fig. 2.- *Santa Clara y Santa Inés de Praga*, reflectografía IR.

SANTA CLARA Y SANTA INÉS DE PRAGA: UNA SARGA DEL GÓTICO INTERNACIONAL

La obra *Santa Clara y santa Inés de Praga o de Bohemia* (fig. 1) es una de las piezas más antiguas que han conservado las clarisas de Gandía. Se trata de una sarga pintada al temple poco antes de la fundación del cenobio en el primer cuarto del siglo XV. La composición de las figuras —enmarcadas en un arco de medio punto— recuerda modelos tradicionales como es el caso del *Retablo de Santa Clara y Santa Eulalia* del Museo Diocesano de Segorbe. Las dos monjas se representan juntas sobre un suelo de baldosas y delante de

un muro bajo con tracerías góticas. Santa Clara porta el báculo de abadesa y un libro abierto —el libro de la regla franciscana— que muestra a su compañera en una clara alusión a la relación epistolar que hubo entre ambas. Por su parte, santa Inés —también con un libro en la mano—, sostiene con la derecha un rosario en alusión a la vida de las religiosas, dedicada a la oración y la caridad. La santa de Praga aparece coronada por su condición de origen real³. A pesar de tratarse de dos personajes contemporáneos, que mantuvieron una trascendente correspondencia de contenido místico, según las fuentes

³ V. Pellicer la identifica como Santa Isabel de Hungría. PELLICER, V. 2014, p. 26.

históricas no llegaron a conocerse personalmente. Iconográficamente se las representa aquí juntas, con un mensaje claro: reforzar el ideal franciscano en defensa de la estricta pobreza de la orden franciscana, el mismo que defendería después santa Coleta con su reforma recuperadora de la regla primitiva, a la cual se acogió el monasterio de Gandia.

Destaca la extraordinaria esbeltez de ambas religiosas, reforzada por las tocas negras que describen numerosos pliegues ondulados, característicos del estilo gótico internacional de la primera década del siglo XV. El trazado de las curvaturas, con un fino plumado que ilumina con grises claros las partes sobresalientes y el reverso de la capa, constituye una de las cualidades más destacadas de la pieza. Técnicamente está pintada sobre un lienzo de tela basta, sin preparación, con unas dimensiones de 178 x 123 cm. Resulta ser un tamaño grande para los formatos de la partes centrales en los retablos de la época, lo que hace pensar en una función original diferente. Se trata de una obra singular por los escasos ejemplos conservados de este tipo de telas, entre las cuales podemos citar la sarga de san Cristóbal de la Catedral de Valencia, atribuida a Gonçal Peris Sarrià, obra también de gran formato. Es evidente que este tipo de piezas grandes hubieron de resultar caras y complejas técnicamente si se hubiesen realizado en madera. En los documentos medievales es frecuente encontrar noticias referentes a “drap de pinzell” por alusión a esta técnica pictórica. Las líneas del dibujo, subyacente a través de la reflectografía de infrarrojos (fig. 2), nos permite identificar algunos arpentimientos en los dedos de las manos y en la posición inicial del báculo.

Las formulas del diseño de la representación comparten los modelos más característicos y ha-

bituales de la Escuela valenciana del gótico internacional de principios del siglo XV. Afortunadamente, la tela de Gandia aporta novedades técnicas y estéticas: al tratarse de una sarga, en vez de una tabla, no se le aplica el oro característico del momento y es sustituido por un gran fondo de color azul grisáceo, degradado con pequeñas nubecillas.

A pesar del deterioro de la película pictórica, sufrida por el uso y el paso del tiempo, todavía se advierte la calidad técnica original y el estilo que permiten situar la obra en la primera década del siglo XV, momento en el que está muy presente la influencia de pintores florentinos en el taller valenciano de Pere Nicolau. El obrador pictórico de origen no debe situarse en el entorno de Gandia entre otras cosas porque la datación de la obra es anterior a la fundación del monasterio de las clarisas. Por ello es muy probable que el destino inicial de la obra fuese otro cenobio o iglesia, que posteriormente cedió la obra a Gandia⁴.

UN OBSEQUIO DE RODRIGO DE BORJA

Una tabla de iconografía mariana, tradicionalmente atribuida al pintor romano Antoniazzo Romano o a su taller, es la *Virgen con el Niño* (fig. 3) cuya realización se enmarca dentro de la segunda mitad del siglo XV, momento clave en la expansión de la pintura de este artista.

Esta pintura ha sido considerada por todos los investigadores que la han estudiado como una de las más importantes de la colección que alberga el Museo de Santa Clara de Gandia⁵. Como ya hemos indicado anteriormente, se trata de una pintura sobre tabla de grandes dimensiones en la que se representa la *Virgen del Pópolo*. Esta tipología de *Madonna* procede de la variante mariana llamada *Odegetria*⁶. El modelo fue uno de los principales objetos de

4 PELLICER, V. 2014, p. 29. Plantea que la pintura fue enviada en 1429 a Gandia por Violant de Aragón.

5 COMPANY, X. 1981, pp. 29-30. Del mismo autor, 1983, pp. 41-45. ALBI, J. 1983, s.p.; GIMILIO, D. 2016, pp. 12-13; PELLICER, V. 2003; Del mismo autor, 2014, pp. 32-34.

6 Proviene del griego clásico y significa “el que muestra la dirección”.



Fig. 3.- *Virgen con el niño*, ca. 1470.
Atribuïda a Antoniazzo Romano.

culto utilizados por la iglesia de Constantino-
pla al considerarse como la representación de
la verdadera imagen de la Virgen, pintada por
san Lucas. En la mayoría de los casos el modelo
utilizado se caracteriza fundamentalmente por
presentar a la Virgen sosteniendo al Niño Jesús
en su brazo izquierdo. A su vez, el Niño levan-
ta su mano derecha para bendecir mientras que
con la izquierda porta un rollo, aunque en la ta-
bla del museo el Niño carece de este elemento.

Desde el punto de vista descriptivo de la
obra, prácticamente todo el espacio está ocupa-
do por la figura de la Virgen, representada de
medio cuerpo, sujetando a Jesús con su mano
izquierda mientras que con la derecha parece
querer tocar la del pequeño. El Niño tiene su
mano derecha levantada con los dedos en ac-
titud de bendecir al espectador. Destaca el
hieratismo de las figuras y el predominio de las
líneas rectas, sólo roto por el drapeado del man-
to rojo de Jesús, en el que el artista parece que
ha desplegado su destreza pictórica. Existe un
contraste diacrónico en los ropajes, pues mien-
tras la Virgen presenta el *maphorion* azul con el
ribeteado en rojo y los típicos hilillos de oro de
origen bizantino –conocidos con el nombre de
assist–, el Niño porta una túnica a la cintura y
por la parte superior del cuello deja entrever
una camisa blanca anudada, más común en la
indumentaria masculina de finales del siglo XV.
Por lo que respecta a los rostros, la Virgen pre-
senta la mirada perdida, con la cabeza inclina-
da ligeramente a la derecha, mientras que Je-
sús mira directamente al espectador con porte
serio. El fondo está confeccionado con pan de
oro, rota esa monocromía por un cordón tren-
zado que alterna los colores rojo y negro, en la
parte superior de la tabla, de cuyos extremos
penden dos cruces.

En cuanto a la autoría, tal y como apunta el
Dr. Company, de esta obra se desprenden con-
tactos con las formas bizantinas y propias de la
pintura de la escuela italiana⁷ y más concreta-
mente, vinculada a la obra de Antonio di Be-
nedetto Aquili, Antoniazzo Romano (doc. en
Roma entre 1435/1440-1508/1512) o a taller. El
pintor Benedetto, considerado como uno de los
artistas más importantes de la pintura romana
del Quattrocento, se debió de iniciar con su pa-
dre y se hallaba en activo en Roma entre 1423

⁷ COMPANY, X, 1985, p. 142.

y 1451. En 1477 participó en la decoración de los frescos de la Biblioteca Vaticana junto con pintores italianos como Antonio da Vierbo (h. 145-1516), Benozzo Gozzoli (1420-1497) o Domenico Ghirlandaio. A partir de 1490, y ante la copiosa solicitud de encargos, Antoniazzo hubo de crear un taller de colaboradores para poder satisfacer la gran demanda de estas imágenes icónicas de la Virgen, de arraigo bizantino. De hecho, podemos encontrar sus modelos repartidos por todo el mundo, si bien siempre se aprecian ciertas variaciones en ellos. Así, debemos relacionar nuestra tabla con la *Virgen y el Niño con pajarito* (ca. 1495), localizada en la actualidad en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Si comparamos ambas pinturas, vemos ciertos paralelismos por lo que respecta al tratamiento de la volumetría y los fondos dorados, así como el hieratismo característico de los iconos bizantinos, tan repetidos por este autor.

Prácticamente desconocida por la historiografía actual, podemos aportar la imagen de una copia de la tabla del Museu de Santa Clara de Gandia que se localiza actualmente en la colección permanente de la abadía benedictina de Pannonhalma (Hungría), también atribuida a Antoniazzo Romano o a taller⁸. Según la información facilitada, la pintura húngara tendría unas dimensiones menores que la valenciana, pero los modelos son exactamente los mismos, a excepción de los colores empleados y el fondo dorado que, mientras en la tabla de la Virgen de san Lucas está decorado con

motivos florales realizados con punzón, en la de Gandia no presenta ningún tipo de decoración incisa.

En lo concerniente a su procedencia o a cómo llegó esta tabla al monasterio de Santa Clara, la tradición siempre ha indicado que se trata de un regalo del propio papa Alejandro VI al Monasterio. Según Company⁹ probablemente fuera encargada por Alessandro Sforza “Signore” de Pesaro hacia 1470. En 1493, su descendiente Guiovanni Sforza, casó con Lucrecia de Borja, hija de Alejandro VI y cuñada de la duquesa María Enríquez (una de las más importantes mecenas de la ciudad y monasterio de Gandia). Otra vía por la que pudo llegar la tabla a Valencia sería como regalo que Alejandro VI le haría a su nuera María Enríquez. Es sabida la existencia de una la relación entre Romano y el propio Papa, al encargarle este último algunos de los trabajos pictóricos destinados a su coronación, acaecida en agosto de 1492. Algunos autores proponen que la tabla llegaría como parte del equipaje que el Duque Joan de Borja traería desde Roma a Gandia en 1493 para contraer matrimonio con su cuñada viuda.

Fuera como fuere, lo que sí que podemos asegurar es que Romano estudió y copió en numerosas ocasiones esta tipología iconográfica donde la fidelidad del original no implicaba el estudio de la obra, sino la dimensión sobrenatural que alcanzaba el hecho de copiar la obra. Es decir, se une la experiencia divina con la calidad artística.

8 PELLICER, V. 2014, p. 32.

9 COMPANY, X. 1996, pp. 132-136.



Fig. 4.- *Santa María Salomé y sus hijos, san Juan y san Jaime*, ca. 1500. Atribuida a Nicolau Falcó.



Fig. 5.- *Santa María Salomé y sus hijos, san Juan y san Jaime*, reflectología IR.

LA DEVOCIÓN PRIVADA

Entre las obras pictóricas de la colección que nos ocupa merece una especial atención una serie de tablas de pequeñas dimensiones cuya función estaba destinada a la devoción privada. Se trata de tablillas dotadas de un marco propio original para uso particular de las monjas en la clausura; una imagen a la que dirigirse en sus meditaciones y rezos diarios. Los ejemplos conservados en el monasterio de época tardo-medieval distan sustancialmente de las características técnicas e iconográficas que presentan las piezas de los retablos de altar. Son obras específicas y personalizadas que se convierten en un documento histórico y fundamental para la identidad cultural propia del cenobio gandiense. Merecen una especial atención: *Santa María Salomé y sus hijos san Juan y san Jaime* y el *Ángel custodio con sor Magdalena Javier*. En un nivel artístico superior se conservan un *San Pedro* y un *Calvario*, atribuidas a Vicent Macip, aunque con

la posible participación de Joan de Joanes en el segundo. Años más tarde Joanes pintó para el monasterio un pequeño retablo de la *Anunciación* que incorporaba piezas escultóricas. Para la tabla de *Santa María Salomé y sus hijos san Juan y san Jaime* (fig. 4) establecemos una cronología de entre 1500-1510. Esta obra se caracteriza por presentar una iconografía muy particular en la que aparece santa María Salomé en el centro de la escena, sujetando con sus manos a sus hijos, san Juan Evangelista y san Jaime el Mayor, como niños. El autor utiliza la línea del horizonte muy baja, con el fin de aumentar el tamaño de las figuras, que se sitúan sobre un fondo dorado, decorado con motivos vegetales. Llama la atención el contraste entre la calidad del rostro de la santa con respecto al de sus hijos, en los que parece que el pintor denota especial destreza. Lo contrario sucede con la ejecución de las manos, excesivamente toscas y desproporcionadas en contraste con el resto de la obra, en cuanto

a calidad se refiere. Esta falta de destreza pictórica, tanto en las manos como en el rostro de Salomé, ya fue advertida por Company¹⁰. La disparidad de estilo observada en la pieza nos llevó a realizar una serie de pruebas científicas, entre otras, la reflectografía infrarroja de la tabla. El resultado obtenido fue la constatación de una clara intervención sobre el original, en época posterior, que afectó a la nariz y al ojo izquierdo de la santa, lo que otorga al rostro esa peculiar apariencia. De la misma manera, a través de la reflectografía hemos podido comprobar que en el rostro de san Juan no ha habido ninguna intervención, de lo que podemos deducir la mejor calidad en la factura de la obra completa original.

Desde las primeras investigaciones esta pintura se vinculó al Maestro de Martínez Vallejo¹¹, un nombre de laboratorio acuñado por Post en 1935¹² y al que este autor relaciona con el retablo de la Puridad conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia. En 1991, a partir de las propuestas de Post, el estudio exhaustivo de la documentación y de la comparación con diferentes obras vinculadas con este pintor, se establece la conexión aceptada actualmente por toda la historiografía de identificar al Maestro de San Lázaro con Nicolau Falcó I¹³. Por ello, la tabla que nos ocupa, pasa a ser admitida como obra de Nicolau Falcó I¹⁴. De hecho, si comparamos el rostro de Salomé con el de la Virgen de la Ascensión de la predela, perteneciente al *Retablo de la Puridad* del Museo de Bellas Artes de Valencia, o con el rostro del ángel que sostiene a Cristo en la escena central de la predela del *Retablo de la Vida de san Lázaro* de la Catedral de Valencia, observamos que los modelos son prácticamente idénticos.

En cuanto a la comitente que pudo encargar esta obra, una nota procedente de documentación del Monasterio de Santa Clara nos indica que la mandó hacer sor María Gabriela, duquesa¹⁵. En el año 1511 la duquesa María Enríquez ingresó en el monasterio y tomó el nombre de Sor María Gabriela¹⁶. Así, pues, deberíamos de agregar al listado de las obras encargadas por la Duquesa de Gandia, esta tablita junto a la otra, de un tamaño similar, y que representa al *Ángel custodio con sor Magdalena* (fig. 6). En este cuadro, la suciedad de la obra (que precisa de urgente restauración) nos impide ponderar de forma clara la calidad del artista, si bien nos inclinamos a pensar que se trata del mismo autor o taller. Otro tanto ocurre con la datación, que la situaríamos en los primeros decenios del siglo XVI.



Fig. 6.- *Ángel custodio con sor Magdalena de Jaso*, ca. 1500. Autor desconocido.

¹⁰ COMPANY, X. 1985, p. 143.

¹¹ COMPANY, X. 1985, p. 144.

¹² POST, Ch. R. 1935, pp. 387-394.

¹³ COMPANY, X. 1991, p. 29.

¹⁴ Sobre este pintor y la problemática de su identificación ver: PUIG, I-VELASCO, A. 2012, pp. 143-163.

¹⁵ La transcripción literal del documento dice así: "... El cuadrito de S. Maria Salomé y el de Sor Madalena Xavier los hizo pintar Sor Maria Gabriela Duquesa".

¹⁶ AMORÓS, L. 1981, p. 54.

¹⁷ *Ibidem*, p. 154.

La composición destaca por presentar al Ángel Custodio ocupando prácticamente la totalidad de la superficie pictórica. Aparece ataviado con casulla, decorada con motivos vegetales, mostrando una corona con la mano derecha, mientras que con la izquierda sostiene lo que se asemeja a un cetro. A sus pies, arrodillada, aparece una monja franciscana que, según nos indica a una inscripción en el reverso de la tabla, se trata de sor Magdalena de Jasso, hija de Juan de Jasso, señor de Javier e Idocín, y de María de Azpilicueta. Esta religiosa, también conocida como Magdalena de Jasso (1485-1533), era hermana de San Francisco Javier. Entró como dama en la corte de Isabel la Católica. No tenemos, en cambio, noticia exacta de su entrada en el monasterio de Santa Clara de Gandía. Amorós establece una cronología entre los años 1510 a 1514, fechas entre las que se debió producir la toma de hábito y profesión religiosa¹⁷. Llegó a ser abadesa entre los años 1526 y 1533. hasta el 20 de enero de, fecha en la que murió. Según las crónicas fue una monja muy venerada por el resto de la Comunidad.

Por lo que respecta a la autoría de la obra algunos historiadores la sitúan en torno al círculo de Joan Reixach,¹⁸ aunque, como hemos

indicado anteriormente, nos inclinamos por una obra del círculo de Nicolau Falcó I.

Ya lo habíamos adelantado: no podemos desligar las obras del Museo de Santa Clara con la vida política del momento. Las relaciones de Gandia con Roma son más que evidentes, habida cuenta de la figura influyente del Papa Alejandro VI. La corte española de los Reyes Católicos, por su parte, estableció lazos con la capital de la Safor, no ya por sus vinculaciones con el papado, sino también por las estrechas relaciones que algunas de las monjas de la comunidad mantenían con la propia monarquía, lo que sin duda favorecía la llegada de presentes artísticos a este monasterio. De este modo nos es más fácil entender la calidad de las obras que se conservan en esta colección.

La tabla de *San Pedro* (fig. 7) es de nuevo una obra de formato pequeño pero con un mensaje iconográfico completo, como corresponde a la cultura de las destinatarias de la obra. El Príncipe de los apóstoles aparece representado de cuerpo entero en el exterior de un jardín, con mirada severa hacia espectador, mostrando en alto, en su mano derecha, las llaves del Reino. En su mano izquierda sostiene un libro cerrado en alusión a sus escritos y apoya fuertemente su



Fig. 7.- *San Pedro*, ca. 1500. Atribuida a Vicente Macip.



Fig. 8.- *San Pedro*, reflectología IR.

¹⁸ PELLICER, V. 2014, p. 35.



Fig. 9.- Detalle de *San Pedro*.
Museo de Santa Clara. Gandia.



Fig. 10.- Detalle de *San Pedro*.
Museo de la Catedral de Segorbe.

pie en una losa sobre el suelo, en clara referencia a la piedra sobre la que Cristo construye la iglesia y que da nombre al apóstol. Como elemento anecdótico marginal, y casi al margen de la figura, aparece en el suelo una perdiz, símbolo del engaño y elemento iconográfico medieval asociado al demonio.

Las conexiones formales y estilísticas de esta pequeña escena icónica de san Pedro coincide plenamente con los modelos utilizados por Vicent Macip en el retablo mayor de la Catedral de Segorbe, especialmente con el mismo santo representado en una de las puertas de acceso al trasagrario, tal y como apunta Pellicer (figs. 9 - 10)¹⁹. En el caso de la obra de Gandia es destacable la calidad plástica y la seguridad en el dibujo que, a pesar de tratarse de un formato pequeño, no escatima detalles, como si se tratase de un iluminador de libros. El trazo oculto visible en IR (fig. 8) revela algunos arrepentimientos en la mano que sujeta las llaves, en la posición del

pie derecho sobre el libro y en la figura de la perdiz. Estos datos denotan una cuidada ejecución técnica; el fondo de oro con esgrafiado de cuadrículas y rombos permite datar la obra con anterioridad al retablo segorbino, posiblemente en una etapa más temprana del pintor, cercana al *Retablo de San Dionisio y Santa Margarita* que se conserva en la Catedral de Valencia.

A tenor de la documentación conservada, el cuadro perteneció a Ana de Borja y Aragón, hermana del santo duque Francisco de Borja, que como clarisa tomó el nombre de sor Juana Evangelista (1514-1568). La tradición oral asocia la obra a un episodio milagroso, que relata Amórós, en el que hallándose enferma la monja, se le apareció el apóstol y la sanó.²⁰ Poco después, y en gratitud por tan milagroso hecho, mandó pintar un cuadro “del apóstol como se le había aparecido: con las llaves en una mano y un libro en la otra”. Es evidente que el relato busca la coincidencia con los rasgos de la obra conservada

¹⁹ *Ídem*, p. 46

²⁰ AMORÓS, L. 1961, pp. 227-282 y pp. 399-458.



Fig. 11.- *Calvario*, ca. 1530.
Atribuida a Vicente Masip y Joan de Joanes.



Fig. 12.- *Calvario*, ca. 1520.
Atribuida a Vicente Masip.

para justificarla como una especie de reliquia de veneración; sin embargo, la datación del cuadro no coincide plenamente con la historia.

Del mismo taller, aunque de ejecución un tanto posterior, es el *Calvario* (fig. 11), restaurado recientemente por el Instituto de Restauración de la Universitat Politècnica de València, que ha permitido visualizar la extraordinaria policromía de la pieza. La escena representa a Cristo crucificado, ligeramente desplazado hacia la derecha de la composición, para crear el espacio del grupo de las marías: la Virgen María, María de Salomé y María de Cleofás. En el lado opuesto María Magdalena recoge cuidadosamente con un paño la sangre derramada, mientras san Juan dirige su atención hacia el Cristo muerto. Resulta muy interesante el paisaje de la ciudad marítima que aparece en el fondo de la composición, que acaba fundiéndose con el cielo nuboso.

Los elementos arquitectónicos como las torres y murallas, las embarcaciones o el tránsito de pescadores y personajes diversos en acción, representan una ciudad bulliciosa y activa. Se trata de un modelo idéntico al empleado en la *Predela de las Santas* del Museo de Bellas Artes

de Valencia, una obra considerada de la primera etapa de Vicent Macip. A pesar de esto en la obra de Gandia la composición de las figuras —especialmente el grupo de las tres Marías, entrelazadas por los brazos— denotan un salto cualitativo importante. El peso y volumen de las figuras ocupando el espacio pictórico en primer término dan consistencia y rotundidad a la escena del drama. El grupo está resuelto con destreza y soltura mostrando una gran habilidad en el dibujo; las expresiones de los rostros femeninos, por ejemplo, guardan total conexión con los modelos empleados en el retablo de Segorbe, pintado entre Macip y su hijo Joanes entre 1529 y 1532. No debemos, por tanto, descartar la participación de Joan de Joanes en este tipo de tablillas de devoción que se producían en el taller familiar para atender la demanda de clientes privados. Una tabla de colección particular (fig. 12) que representa el tema idéntico, atribuida a Vicent Macip —aunque más tardía— muestra el contraste de estilos y hace evidente la participación del hijo del maestro en la tabla de las clarisas. Es muy significativo la evolución en la representación del citado grupo de Marías.

Según Isidre Puig la documentación de archivo sobre la familia Macip permite intuir que el padre de Vicent Macip trabajó para el cardenal Luis Juan de Milá y Borja²¹. Esta situación pudo haber facilitado la formación en Valencia del futuro pintor valenciano en el taller del italiano y protegido por Rodrigo de Borja, Paolo da San Leocadio. El pintor de los murales del presbítero de la Catedral de Valencia trabajó en Gandia para la duquesa María Enríquez desde 1407, tanto para la colegiata o para el palacio ducal como para el convento de Santa Clara. Hacia 1528, otro Borja, Gaspar Jofré, obispo de Segorbe, tuvo que intervenir en el encargo a los Macip del retablo mayor de la Catedral del Alto Palacia.



Fig. 13.- *San Antonio de Padua*, ca. 1525.
Taller de Vicente Masip.

Por último, dentro de esta serie de obra de devoción privada, queremos mencionar una pequeña tabla de san Antonio de Padua (fig. 13). El santo franciscano se representa en actitud de predicador, de cuerpo entero, descalzo, con el

hábito y el característico cordón –de tres nudos– en la cintura. Un pormenorizado proceso de restauración en 2016 ha permitido la consolidación y limpieza de la obra así como visualizar de forma nítida la calidad de detalles, como el paisaje o la vegetación. Se pueden incluso visualizar elementos anecdóticos, como las aves alrededor del estanque. Son formas que coinciden plenamente con los modelos del taller de Macip tal y como se ha comentado anteriormente en la escena del *Calvario*. En este caso el estilo no guarda proporciones tan armónicas, por lo que debe ser considerada como una obra de taller.

UN OBSEQUIO DE FLANDES

Como ya se apuntó, las relaciones del Monasterio con la monarquía eran habituales. En esta línea se encuentra otra tabla, de origen flamenco, identificada como *Virgen de la Leche con San José y el Niño* (fig. 14). Si bien en un primer momento se dudaba de que una obra de origen flamenco formara parte de esta colección, las dudas se disipan en el momento en el que se comprueba que el soporte de madera de dicha tabla, dado su fino espesor, sólo podía proceder de los Países Bajos. La escena representa la Sagrada Familia en el interior de una estancia. En el centro aparece la Virgen María vestida con una amplia túnica roja con ribeteado dorado, con el pecho descubierto para amamantar al Niño Jesús, que reposa desnudo, sobre un cojín rojo de terciopelo sin otro adorno que un collar de coral alrededor de su cuello. Al lado derecho de la Virgen, posa san José, representado como un hombre de edad avanzada que muestra una pera en su mano derecha, mientras observa la escena. La obra presenta notoria calidad en las vestiduras, mientras que la naturaleza muerta que decora el resto de la tabla emula un rasgo característico de la escuela flamenca y, más concretamente, de principios del siglo XVI, si tenemos en cuenta que podemos fechar esta obra en

21 PUIG, Isidre et alii. El pintor Joan de Joanes... pp. 23-24.

torno a 1525. Las primeras atribuciones la sitúan cercana al círculo de Jan Gossaert, “Mabuse”, documentado entre ca. 1478 – ca. 1536²². Más recientemente se ha atribuido la obra a Pieter Coecke van Aelst ²³ (1502-1550), que trabajó para la corte de Carlos V. Sin embargo, en 1988 un artículo atribuye la obra del Museo de Santa Clara al Maestro de Santa Ana Hofje, y con ella vincula la autora dos obras más de colecciones particulares²⁴. La denominación “Maestro de Santa Ana de Hofje” proviene de la atribución a este artista del tríptico de la Adoración de los Magos de la capilla del Hospital de Santa Ana Hofje, en Leyden, dado que se ha visto en este autor un seguidor o ayudante de Pierre Coeck, pero con modelos más próximos a las obras de Jan Gossaert. Se trataría, pues, de un pintor capaz de sintetizar en sus composiciones los estilos de diferentes pintores flamencos del momento.

Respecto a la procedencia de esta tabla, podría tratarse de un regalo del archiduque Rodolfo II de Austria²⁵ (1552-1612), que llegó a ser emperador del Sacro Imperio Romano Germánico entre 1576-1612. Hijo de Maximiliano II y María de Austria y Portugal, hija del emperador Carlos V, Rodolfo se trasladó a Madrid y fue educado en el Escorial bajo la tutela de Felipe II. Gracias a la crónica de Amorós²⁶ sabemos que Felipe II mantuvo una gran amistad con Carlos de Borja, V duque de Gandia, hijo de san Francisco de Borja. Algunos historiadores han querido ver en esta obra un regalo de los propios duques a la Comunidad religiosa de las Clarisas²⁷ como posible razón para que esta pieza forme parte de esta colección museística. Sin embargo, y siguiendo noticias documentales conservadas en el monasterio, nos inclinamos a pensar que, con toda probabilidad sería un regalo que Rodolfo II, hombre de gran devoción cristiana, haría ex-

presamente a las monjas de Santa Clara de Gandia, iniciada ya desde los Reyes Católicos como anteriormente se ha visto.

Por todo lo expuesto podemos concluir reconociendo que la colección del monasterio de Santa Clara de Gandia constituye una referencia fundamental para valorar el patrimonio valenciano legado por los Borja. Desde el punto de vista artístico, la vinculación de los pintores más importantes de la época a este monasterio nos permite recrear el ambiente cultural de la Gandia del momento. Pero al mismo tiempo, y dado que esta colección es el resultado de las donaciones y regalos de personajes ilustres de la historia moderna, nos reafirmamos en la importancia histórica que tuvo Gandia en algunas tomas de decisión de la corona hispánica en este período.



Fig. 14.- *Virgen de la leche con san José y el Niño*, ca. 1525. Maestro de Santa Ana Hofje.

²² COMPANY, X. 1985, p. 147; del mismo autor, 1983, p. 43.

²³ PELLICER, V. 2014, p. 58.

²⁴ PADRÓN MÉRIDA, A. 1988, pp. 60-63.

²⁵ Esta noticia está documentada según las notas extraídas de la documentación conservada en el archivo del Monasterio de Santa Clara de Gandia.

²⁶ AMORÓS, L. 1981, p. 92.

²⁷ PELLICER, V. 2014, p. 61.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALBI, José. “Tres madonas inéditas en Gandia”, *Passió*, Gandia, 1983, s.p.
- AMORÓS, Luis. *El Monasterio de Santa Clara de Gandia y la Familia ducal de los Borja*. Gandia: Apuntes Históricas 3, 1981.
- BLAYA ESTRADA, Nuria. *Oriente en Occidente. Antiguos iconos valencianos*. Valencia: Fundación Bancaja, 2000.
- COMPANY CLIMENT, Ximo. “Tablas gandienses (1450-1550)”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1983, pp. 41-45.
- COMPANY CLIMENT, Ximo. “Una probable ‘Virgen con el Niño’ de Antoniazio Romano en Gandia”, *Archivo Arte Valenciano*, n.º. 65, 1984, pp. 29-30.
- COMPANY CLIMENT, Ximo. *Pintura del Renacimiento al ducat de Gandia. Imatges d’un temps i d’un país*. Gandia: Institució Alfons el Magnànim. 1985.
- COMPANY CLIMENT, Ximo. “Una ‘Muerte de san Martín’ del maestro de san Lázaro”. *Archivo de Arte Valenciano*, 1991, n.º 72, pp. 26-30.
- COMPANY CLIMENT, Ximo. “La Virgen y el Niño con el pajarito” (ficha catálogo). En: COMPANY, X. - BENITO, D. (com.) *Madonas y Vírgenes s. XIV-XVI*. (Museo San Pio V de Valencia Marzo-Mayo 1996). Valencia: Museu Sant Pius V-Fundació CAM, 1995.
- GIMILIO, David. ‘Virgen con Niño y pajarito’ ficha de catálogo. En: *Palau dels Borja. Del Renacimiento a la Modernitat*. Catálogo de exposición, Valencia, Corts Valencianes, 2016.
- PADRÓN MÉRIDA, Ana. “Tres pinturas del Maestro de Santa Ana Hofje: Una en el monasterio de Santa Clara de Gandia y dos en colección particular”. *Archivo de Arte Valenciano*. 1988, XIX, pp. 60-63.
- PELLICER, Vicent. *Els tresors de les Clarisses* (Exposición en Sala de la Marquesa). Gandia: Ajuntament de Gandia, 2003.
- PELLICER, Vicent. *Museo de las Clarisas. Un legado artístico de los Borja / Borgia, Duques de Gandia*. Gandia: Vicent Pellicer i Rocher, 2014.
- POST, Ch. R. *A history of Spanish Painting*. Vol. I.: “The valencian school in the late Middle Ages and Early Renaissance”. Cambridge, 1935.
- PUIG, Isidro-VELASCO, Alberto. “Una tabla inédita de Nicolau Falcó y la iconografía de la aparición de Cristo resucitado a su madre con los Padres del Limbo”. *Ars Longa*, 2012, núm. 21, pp. 143-163.
- PUIG, Isidro-COMPANY, Ximo-TOLOSA, Luisa. *El pintor Joan de Joanes y su entorno familiar. Los Macip a través de las fuentes literarias y la documentación de archivo*. Lleida: Universitat de Lleida, 2015.