

LA VIRGEN DE LA VELA DEL MONASTERIO DE LA TRINIDAD DE VALENCIA

Siguiendo la línea de investigación emprendida hace varios años que tiene como objeto tratar de esclarecer el origen y la cronología de esas tablas a las que erróneamente se dio en llamar «primitivas iconas bizantinas», presento hoy esta aproximación que, aunque breve, espero contribuya a explicar la presencia en nuestras tierras de estas enigmáticas imágenes.

Y una de ellas, la Virgen de la Vela conservada en el Real Monasterio de la Trinidad de Valencia (fig. 1),



Virgen de la Vela. Valencia, Monasterio de la Trinidad

nos ha desvelado recientemente algunos datos relacionados con su posible origen y procedencia que a su vez arrojan luz sobre otras tablas que pertenecen al mismo tipo iconográfico.

Descripción y breve historia de la imagen

Aunque aparentemente nos encontramos ante una simple variante de uno de los prototipos más difundidos de la iconografía mariana, la *Panagia Odigitria*¹, el hallazgo de otras imágenes muy similares que estudiaremos más adelante nos informa de que se trata en realidad de una tipología concreta y muy difundida en el arte cristiano, sobre todo en el ámbito occidental, y más concretamente en Italia.

María está representada sosteniendo al Niño en su brazo derecho, y vistiendo el clásico *maphorion* bizantino, de color púrpura oscuro, sobre túnica azul, dos colores que hacen referencia a su humanidad, y a la divinidad en la que por su Hijo se encuentra sumergida. El manto está decorado en sus bordes, y adornado a la altura de la frente y sobre uno de sus hombros, con un motivo que reproduce las estrellas que simbolizarían su triple virginidad, antes, durante y después del parto. Su cabello aparece oculto, no por la típica cofia bizantina, sino por un velo blanco, fino y transparente que se recoge junto con el *maphorion* en medio del pecho con un broche o medallón circular. La indumentaria del Niño consiste en camisa oscura con motivos dorados de estilo occidental bajo *imatio* rojo, cuyos pliegues están sugeridos por ese entramado de hilillos de oro de origen bizantino denominado *assit* que, a nivel simbólico, sirve para destacar su naturaleza divina.

(1) El prototipo de la *Odigitria* o Virgen Guía ocupa un puesto de honor en la iconografía bizantina, y el modelo original, atribuido a San Lucas, se veneraba en el monasterio de *Ton Odegon*, en Constantinopla. Muestra a la Virgen sosteniendo a su Hijo en el brazo izquierdo y mostrándolo con el derecho, mientras Éste bendice con la diestra y con la izquierda sostiene el rollo de la Ley.

Está representado en contraposto, bendiciendo con la diestra, y en la izquierda sujeta, no el rollo, el pergamino, o el volumen de la Ley, como suele ser habitual, sino el orbe rematado por la cruz, símbolo de su divina potestad.

Respecto a la historia del icono, decir que el hecho de que siempre haya estado en la clausura del monasterio ha propiciado sin duda su conservación, y, por otra parte, no ha impedido que gozara de la devoción de la ciudad de Valencia, como confirman unos gozos en su honor compuestos en lengua vulgar y atribuidos a Sor Isabel de Villena, y el testimonio de Agustín Sales en su historia del monasterio².

Un personaje estrechamente vinculado a esta imagen es el Beato Fray Nicolás Factor, que fue en el XVI confesor del Monasterio de la Trinidad, y se mostró siempre como gran devoto de esta imagen, permaneciendo en éxtasis ante ella en varias ocasiones. Fray Nicolás trató de promover la devoción a la imagen entre las religiosas y les instó a que hiciesen todos los años una gran procesión el segundo día de Pascua. Y parece también que fue este beato el que llevó a cabo la primera restauración de la imagen a fines del XVI, de la que queda actualmente como testimonio el orbe que sostiene el Niño y el broche que sujeta el manto de la Virgen.³ En el siglo XVIII se reforzó la tabla con dos travesaños de madera y se volvió a dorar el fondo, con lo que se ocultaron los nimbos e inscripciones, y se realizaron un orbe, coronas y collares que se clavaron sobre la tabla, y que hoy se conservan, a excepción de la corona que es una copia del siglo XX, en un facsimil de la imagen, realizado a la misma escala, como documento histórico de la devoción hacia la imagen y del aspecto que en un momento determinado ofreció la Virgen de la Vela. Ya en este siglo se doró de nuevo el fondo al ser recuperada la imagen tras la guerra, y se sustituyó por otra la corona que había perdido. En 1977 se observaron problemas que llevaron a consolidar la tabla como medida de urgencia, mientras se gestionaba una restauración integral que se llevó a cabo entre 1987 y 1988; en este tiempo se procedió a la desinsectación, consolidación definitiva de la tabla, eliminación de las dos capas de dorados añadidos y de los elementos metálicos superpuestos que desvirtuaban la verdadera imagen de este icono que hoy luce espléndido en la clausura del monasterio⁴.

El prototipo iconográfico: la Madonna de Consolazione.

Respecto a la advocación de la imagen que nos ocupa, Nuestra Señora de la Vela, la idea generalmente admitida es que su origen nada tiene que ver con la iconografía de la imagen ni con ninguno de sus atributos; esta denominación se deriva de su ubicación en el ángulo que forman las dos alas del dormitorio común de las religiosas, que encomiendan a la Virgen su descanso y vela nocturna.

Pero esta advocación no coincide con la del prototipo original de la que sin duda deriva, y cuyo hallazgo, tras numerosas pesquisas, creo que es uno de los datos más interesantes que aporta el presente estudio, ya que puede darnos la pista acerca del origen y de la cronología de muchas de las tablas a las que se habían atribuido procedencias legendarias⁵ que suplieron la falta de información, llegándose a relacionar algunas de ellas con el propio Jaime I.

Lo cierto es que nos hallamos ante una imagen que se corresponde, sin variante alguna, con uno de los prototipos más difundidos en la iconografía mariana post-bizantina: la Virgen de Consolazione. Esta advocación no se relaciona tampoco en este caso con su iconografía, sino con el hecho de que el icono original se hallara en la Iglesia de la Madre de Consolazione en Roma. El modelo gozaría de gran fortuna en Occidente, sobre todo en Italia, y las versiones más antiguas que hemos podido conocer son aquellas que realizaron los pintores cretenses del siglo XV, y que se corresponden exactamente con el icono de Nuestra Señora de la Vela; en ellas la Virgen y el Niño lucen la misma indumentaria que en el ejemplo valenciano, túnica azul bajo *maphorion* granate y velo transparente que se recoge en el pecho mediante el broche para María, y camisa transparente bajo túnica oscura e *imantion* rojo con hilillos dorados para su Hijo; ambos están representados en

(2) Sales, Agustín, *Historia del Real Monasterio de la S.S. Trinidad, religiosas de Santa Clara, de la regular observancia, fuera de los muros de la ciudad de Valencia*, Valencia, 1761.

(3) Benito Goerlich, Daniel: *El Real Monasterio de la Santísima Trinidad*, Valencia, 1998 (en prensa).

(4) Gual, Amelia y Ripollés, Vicente: *El Icono de la «Mare de Déu de la Vetla». Proceso de conservación*. «Actas del VIII Congreso de Conservació de Béns Culturals», Valencia, 1990, p. 228-236.

(5) Blaya, Nuria: *La Mare de Deu de Montolivet. Aproximación a los iconos valencianos*. «Archivo de Arte Valenciano», 1995, 118-120. Aprovecho la cita para dar cuenta de una errata que aparecía en este artículo, concretamente en el nombre de la autora, que figuraba, no como Nuria, sino como M^a Ángeles Blaya.



*Nikolaos Tzafouris: Virgen con el Niño. S. XV
Atenas, col. P. Kanellopoulos*

la misma actitud, presentan rasgos muy similares e idénticos atributos que los que figuran en el célebre icono del monasterio de la Trinidad.

Uno de los ejemplos más antiguos de la Virgen de Consolación, parece ser precisamente aquel que presenta semejanzas más evidentes con la Virgen de la Vela, y se trata de una pequeña tabla de 56,5 x 45 cm que se conserva en la Colección P. Kanellopoulos de Atenas (fig. 2), y presenta a María según este tipo iconográfico adoptado por los pintores cretenses. Vemos en este icono, como en el de la Trinidad, a pesar de su indudable y posiblemente pretendida influencia bizantina, un deseo de «occidentalización» del que nos informa el rostro de María, su manto, el «maphorion católico» que cae en abundantes pliegues de gusto clasicista, y ese velo transparente al que antes hacíamos referencia que sustituye a la cofa bizantina y es típico de otros modelos iconográficos en los que está presente la influencia occidental, como aquellos iconos post-bizantinos que presentan a María amamantando al Niño.

Y esa presencia e influencia del arte occidental, concretamente del arte italiano, que intuimos enmascarada por el bizantinismo, más aparente que real, de esta emblemática imagen, es un dato que nos acerca por sí mismo al posible origen del modelo.

El papel de los pintores cretenses en la difusión del modelo

La isla de Creta, durante los dos últimos siglos de dominio veneciano y a partir sobre todo de la caída de Constantinopla, en 1453, se convierte en el centro artístico más importante del mundo griego. La concentración en Candia de un grupo de artistas de gran talento, legitima la autoridad del arte cretense y hace que su influencia se extienda a todo el mundo griego y sobre todo a los centros ortodoxos (Monte Athos, Meteora, Patmos, Sinaí). Los pintores cretenses frecuentemente visitaban Venecia y tuvieron estrechas relaciones con la comunidad griega de esta ciudad que, según rezan los documentos, eran unos 5000 en el siglo XVI; y hay también evidencias documentales del movimiento de pintores de Constantinopla a Creta antes incluso de la caída de la ciudad; y por razones obvias a partir de 1453 un buen número de artistas constantinopolitanos se instalarían en la isla, influyendo sobremanera en los pintores cretenses.⁶

Esta diversidad de influencias que concurren en la formación y desarrollo del arte post-bizantino en la isla de Creta, es lo que explica el eclecticismo que observamos en sus iconos, que combinan intencionadamente los rasgos, las actitudes y la indumentaria típica de la pintura bizantina con las innovaciones aportadas por la pintura occidental, sobre todo la pionera pintura italiana, que fueron rápidamente asimiladas y armoniosamente adaptadas a esa austera tradición bizantina. Pero en la base de ese eclecticismo hallamos también factores de tipo económico, pues los documentos nos informan, más que de una escuela de iconos, de un mercado organizado, casi de un auténtico supermercado, y de su expansión por el mundo mediterráneo y norteyuropeo a través de la exportación⁷. Los mercaderes, sobre todo griegos e italianos, actuaban como intermediarios entre los artistas de Creta y los mercados occidentales, y documentos que contienen

(6) Chatzidakis, Nano: «Icon painting in Crete during the fifteenth and sixteenth centuries», *Holy Image, Holy Space. Icons and Frescoes from Greece*, Atenas, 1988, p. 48.

(7) Constantoudaki-Kitromilides, María: «Taste and the market in cretan icons in the fifteenth and sixteenth centuries». *Holy Space, Holy image,.....*, p. 51.

encargos de grandes cantidades de iconos cretenses revelan que estos trabajos fueron producidos en masa para la exportación; y lo más curioso es que en los documentos relativos a dichos encargos leemos una serie de precisiones relacionadas con la iconografía, los colores o la forma en que debe pintarse el icono que nos informan de que la fortuna de un determinado modelo estaba sujeta a las leyes de la oferta y la demanda⁸. De ahí que las obras encargadas por los mercaderes con la intención de exportarlas a Occidente, o aquellos iconos encargados por clientes católicos, presenten características más occidentales y estén más cerca del gótico tardío, y al corriente, por tanto, de las innovaciones de la pintura italiana⁹.

No es atrevido pensar, por tanto, que la versión post-bizantina de la romana Virgen de Consolación, fuera creada por artistas cretenses y de allí pasara a Italia, donde por razones obvias tuvo un mayor predicamento, aunque también es posible que se diera el fenómeno contrario.

Y un dato viene a confirmar lo que hasta aquí hemos apuntado: el icono anteriormente descrito de la colección P. Kanellopoulos que se corresponde en todo con el de la Trinidad, nos muestra en su reverso no solo una cruz con los instrumentos de la Pasión, sino también una interesantísima inscripción con el nombre de un famoso pintor cretense del siglo XV: M(AISTR)O NICOLO ZAFUR (...).

Según documentos conservados en los archivos de Venecia, Tzafouris vivió y trabajó en la segunda mitad del siglo XV¹⁰ y destaca junto a otros pintores cretenses como Andreas Ritzos y su hijo Nikolaos o Andreas Paviás por los paralelismos que sus obras presentan con el arte italiano y por su gran conocimiento del arte gótico tardío. Estos pintores tenían talleres y un considerable número de aprendices, y crearon prototipos de iconos que incorporaban modelos típicamente italianos como la Piedad, el Varón de Dolores o la Virgen de Consolación, el modelo que nos ocupa.¹¹

Son, además de la obra citada, cuatro los iconos que llevan la firma de Tzafouris: una representación de Cristo camino del Calvario conservado en el Metropolitan Museum de Nueva York, un Varón de Dolores conservado en Viena, el tríptico de Leningrado y un icono de la Virgen con el Niño conservado en Trieste¹². Los cuatro combinan características estilísticas e iconográficas de la pintura italiana con la *maniera greca* y los rasgos distintivos de los pintores cretenses.

De ahí que, aunque de momento no tenemos más datos para relacionar a Tzafouri, su taller o su entorno

con el icono de la Virgen de la Vela, que la evidente similitud entre ambas imágenes, creo que es suficiente al menos para asociarlas y relacionarlas con la pintura cretense post-bizantina.

Algunos ejemplos y variantes del modelo

Como ya apuntamos, el tipo iconográfico de la Virgen de Consolación, fue muy popular y difundido entre los pintores cretenses y requerido con frecuencia por clientes católicos y también, aunque en menor medida, por ortodoxos hasta bien entrado el siglo XVII.

Los ejemplos que se consideran como más antiguos de entre todas las versiones conocidas de la romana Virgen de Consolación, son la citada Virgen de la colección Kanelloupoulos en Atenas y su homónima en Trieste. Ambas son, como dijimos, obra de Nikolaos Tzafouris, y también puede ser, si no de su pincel, al menos de su taller, otra Virgen de Consolación conservada en el Museo Bizantino de Atenas y datada, como las anteriores, en la segunda mitad del siglo XV (fig. 3). La técnica, los rasgos de los personajes sagrados, sus gestos y actitudes, su indumentaria, todo en estas tres obras es idéntico, a excepción de una innovación que muestra la del Museo Bizantino: a la izquierda de la Virgen con el Niño, un retrato de cuerpo entero de San Francisco a pequeña escala. Se le representa con la mirada dirigida hacia la Virgen, sujetando una cruz con la mano izquierda y una Biblia cerrada con la diestra; las heridas en manos y pies y la abertura en el hábito mostrando la de su costado sugieren el

-
- (8) Mario Cattapan, «Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300-1500», *Thesaurismata*, vol. IX, Venecia 1972, p. 202-235, hace referencia a varios documentos que contienen encargos de grandes cantidades de iconos cretenses. Destaca el encargo, el 4 de Julio de 1499 a tres pintores que vivían en Candia, de 700 iconos por parte de dos mercaderes venecianos; en el contrato se precisan los colores que deben ser utilizados, la iconografía, y el estilo en el que serán realizados: doscientos «in forma greca» y quinientos «in forma latina».
- (9) Manolis Chatzidakis, «La peinture des madonnieri ou vénétocrétoise et sa destination», *Venezia, Centro di mediazioni tra Oriente e Occidente (secoli XV-XVI). Aspetti e problemi*, Florencia, 1977, vol. II, p. 672-690.
- (10) Cattapan, Mario., *op. cit.*, p. 14. En el documento del 3 de Enero de 1492 publicado por Cattapan, Tzafouri se compromete a pintar, por encargo de los procuradores de Nauplia, un gran retablo de altar de 2,50 x 1,80 con 18 compartimentos y 23 figuras.
- (11) Chatzidakis, Nano, *op. cit.*, p. 49.
- (12) Bianco Fiorin, Marisa, «Nicola Zafuri, Cretese del Quattrocento, e una sua inedita Madonna», *Arte Veneta*, XXXVII, 1983, p. 164-169.



*Virgen de Consolación. S. XV.
Atenas, Museo Bizantino*

tema de la estigmatización, un asunto representado con frecuencia en los iconos cretenses.¹³

Este prototipo de la Virgen de Consolación acompañada de uno o varios santos, parece que gozó de bastante aceptación por parte del público, y en el Museo Nacional de Rávena podemos contemplar tres iconos que, aunque más tardíos y de calidad inferior, nos muestran a la Virgen de Consolación acompañada por San Juan Bautista, San Lorenzo y Santa Catalina respectivamente.

Y es también interesante destacar que en este mismo museo, además de otra Virgen de Consolación de calidad mediocre que iconográficamente se corresponde con el modelo del que partimos, se conserva una variante de sumo interés por su relación con una versión valenciana del modelo que pertenece a la colección Martí Esteve del Ayuntamiento de Valencia; en ambas el Niño bendice con la diestra como es habitual en este tipo iconográfico, pero con la izquierda sostiene, no el orbe, sino el rollo de la ley; la única diferencia entre ambas es que en la versión italiana el manto de María no se sujeta con ese broche circular tan característico de este tipo iconográfico.

Otra variante presumiblemente más tardía del modelo, es la que se conserva en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid; atribuida erróneamente a la escuela sienesa del siglo XIII¹⁴, es sin duda un ejemplo del más retardatario y arcaizante arte post-bizantino, y su autor en este caso ha invertido los colores de la indumentaria de María que luce el *maphorion* azul adornado con el clásico «assist» bizantino sobre túnica granate, y porta al Niño en el brazo izquierdo, siguiendo más de cerca el prototipo de la *Odigitria* bizantina.

El modelo iconográfico de la Virgen de Consolación gozó de tal fortuna en el arte sacro que todavía en el siglo XVII podemos hallar ejemplos no solo de artistas menores como los conocidos, retardatarios y frecuentemente anónimos «madonneri»¹⁵, sino también en pintores que aunque dentro este estilo arcaizante, destacaron por obras de mayor calidad que les asignaron un nombre dentro de la pintura postbizantina. Es el caso de Emmanuel Zane, prolífico pintor que trabajó en la segunda mitad del siglo XVII, al que se atribuyen varios ejemplos que repiten el modelo de la Virgen de Consolación¹⁶, que también repetiría, aunque en obras de inferior calidad, su hermano Konstantin.

(13) Pavan, G., *Icone dalle collezioni del Museo Nazionale di Ravenna*, Rávena, 1979, p. 95.

(14) Camón Aznar, J., *Guía del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid, 1993, p. 41.

(15) Este término, que tiene un carácter estrictamente local, se utiliza para distinguir a aquellos pintores de iconos religiosos posteriores al siglo XV que trabajaron en Venecia, de aquellos otros que seguían las tendencias artísticas dominantes en el resto de Italia, y no deben confundirse tampoco con los que en el siglo XIV cultivarían la *maniera greca* o los que a partir del XV desarrollarían la pintura cretense post-bizantina. Cfr Chatzidakis, M, *op. cit.*, p. 674, y Lasareff, V., «Saggi sulla pittura veneziana del s. XIII-XIV. La maniera greca e il problema della scuola cretese (II)», *Arte Veneta*, 1966, p. 43-61.

(16) Gamulin, *Madonna and Child in Old Art of Croatia*, Zagreb, 1971, p.37 y 143. El autor da cuenta de dos ejemplos de este modelo, *La Virgen de Consolación* firmada por Emanuel Zane y conservada en la Iglesia de Santa Anastasia en Dobrota, en Boka Kotorska, y su homónima en la Catedral de Dubrovnik, firmada por su hermano Konstantin. Por su parte Manolis Chatzidakis, *op. cit.*, p. 684, informa de dos iconos de Emanuel Zane destinados a nobles griegos de Cefalonia: el tríptico de la colección P. Kanellopoulos, y otro que se halla en la colección particular de una familia cuyo nombre omite el autor. Señala además la existencia de un tercer icono del mismo tipo, firmado por Zanes en el monasterio de la Platytera de Corfú.

Y de las numerosas copias¹⁷ y versiones que de este difundido prototipo iconográfico hallamos a decenas, como señalaba Chatzidakis, repartidas en los museos e iglesias de lugares como Italia, Grecia, España o Croacia, queremos destacar en último lugar por su curiosidad, un icono ruso, conocido como Virgen de Palestina, datado a principios del XVII y conservado en el Palacio Museo de los Strogonov en Leningrado, atribuido a Semën Chromoj¹⁸. Aunque no tuvo mucha difusión en Rusia, se conocen ejemplos de este tipo iconográfico, en el que apreciamos la influencia del modelo del que deriva y de la pintura cretense, pero tamizada por la gravedad de formas, el sobrio colorido y las marcadas líneas de los rostros que denuncian su pertenencia a la iconografía rusa.

Aunque es mucho lo que queda por investigar sobre este tipo iconográfico del que derivan obras emblemáticas como la Virgen de la Vela del Monasterio de la Trinidad, y muchos los datos que, sin duda, esclarecerán el origen y la procedencia de otras

tablas valencianas, espero que con lo hasta aquí expuesto haya cumplido mi objetivo de demostrar la trascendencia iconográfica y la gran difusión de un modelo cuyo prototipo hemos tenido la fortuna de descubrir, y cuyo hallazgo carecía de valor si no era inmediatamente difundido.

NURIA BLAYA ESTRADA

-
- (17) Aunque no puede enmarcarse, como el resto de ejemplos señalados, en el estilo post-bizantino, no podemos dejar de citar la copia de la Virgen de la Vela que se conserva en el Monasterio de la Virgen del Milagro de Cocentaina. Difiere de su modelo en los adornos de la indumentaria de María, y en el pequeño ángel que desciende por el lado izquierdo, y fue pintada por una religiosa del monasterio en el siglo XVI.
- (18) Catálogo de la exposición *Mille Anni di cristianesimo nell'arte russa. Icone dall'XI al XX secolo*, Aosta, 1997, p. 220-221.