

FIGURA Y SIMBOLO EN EL TEMA JOANESCO DE LA EUCARISTIA

La conmemoración secular de la muerte de Joan de Joanes, evocadora y resorte de numerosos estudios acerca del polémico artista, me ha sugerido el comentario acerca del que fue su tema repetido y querido: la Eucaristía.

Sin pretender ahora añadir algo inédito a los reiterados y recientes estudios del pintor, si quisiera, al socaire de una nueva valoración de la simbología y el icono, presentar la contribución de Joanes a este tan trillado, pero todavía fecundo tema.

Admitidas las dimensiones divina y antropológica de la Eucaristía, el símbolo religioso une lo sagrado y lo profano y hace presente al Dios ausente, en el mundo de lo humano.

De aquí que el «signo» y los símbolos en general supongan una «condescendencia» divina de la que repetidamente habló San Juan Crisóstomo respecto a las Sagradas Escrituras (1) y que de igual modo puede aplicarse a los sacramentos y, en grado eminente, al de la Eucaristía.

La propia naturaleza del hombre exige de signos sensibles para llegar a lo trascendente; por ello, los signos y símbolos apoyan y robustecen la objetividad del acto religioso, eliminando el peligro de sumergirse en una pura ilusión del espíritu (2).

También hay que considerar que el símbolo, que está fundado en la naturaleza de las cosas, permanece a través del tiempo y del espacio por su carácter imprescriptible.

Respecto a los sacramentos, y en particular el de la Eucaristía, hay una extraordinaria semejanza entre los ritos simbólicos de otras religiones, en especial la judía veterotestamentaria, y el culto católico. En este sentido, podemos hablar de «prefiguraciones» de la Eucaristía, en las que se refleja el carácter simbólico de la presencia de Dios en el mundo y el signo de alianza manifiesto en la ofrenda, el sacrificio o la comunión.

Aunque la interpretación del significado de estas refiguraciones sólo adquiere su sentido pleno desde Cristo, como signo de excepción en la revelación de Dios al hombre, es preciso descubrir en ellas un signo «cuasi-sacramental» que precede en el tiempo al Sacramento de la Eucaristía y que anuncia la prolongación misteriosa de la Encarnación, en una economía sacramental que hace presente una economía de salvación.

Algunos símbolos y figuras, nombres y profecías fueron signos precursores de la Eucaristía en la Antigua Alianza, a los que se unieron los del Testamento Nuevo. La mentalidad técnica del hombre actual y los afanes científicos en busca de un lenguaje que trascienda el orden simbólico, ignoran la propia naturaleza del ser humano que no puede prescindir de las categorías simbólico-religiosas. Si muchos dudan de que los gestos y los signos sacramentales sean hoy todavía indispensables para el cristiano, ¿cómo tomarán en consideración los símbolos que los han precedido y prefigurado?

Por ello es conveniente redescubrir la dimensión antropológica de todos ellos, que propicie y esclarezca una investigación sobre la Eucaristía desde estos mismos supuestos antropológicos y artísticos.

Prescindiendo de las religiones místicas, cual la mitraica, de origen iranio y antiquísima, que hacía de Mitra un salvador intermediario entre dios y los hombres y cuyo uso de pan y de vino fue denunciado como diabólica adulteración por los Santos Padres, así como de los misterios de Eleusis, dedicados a Démeter, cuyo rito de iniciación culminaba con la contemplación de una espiga madura, hemos de centrarnos de modo preferente, en las Sagradas Escrituras, no sin antes constatar la positiva valoración del símbolo. De su importancia se hace eco Mircea Eliade cuando afirma que la utilización por Cristo y por la Iglesia de las grandes imágenes como el sol, la luna, el bosque, el agua, el mar, etc..., significan una evangelización de las fuerzas afectivas indicadas allí, no reduciéndose la Encarnación sólo a «tomar carne» (3).

La simbología judeo-cristiana dio lugar a diversas significaciones que propiciaron una gran «accesibilidad» del cristianismo por medio de imágenes universales (4).

Desconocer esta vía de aproximación que se eleva desde las realidades sensibles hasta la contemplación del Creador y de la criatura, es privar al hombre de una de sus dimensiones constitutivas.

(1) NICOLAU, Miguel, *Teología del signo sacramental*, BAC, Madrid, 1969, pág. 21.

(2) *Ibid.*, pág. 27.

(3) MIRCEA ELIADE, *Images et symboles*, París, 1952, página 212.

(4) *Ibid.*, pág. 222

El juego del espíritu, lejos de ganar una ilusoria purificación, sufre mutilaciones irreparables; la ciencia ha desacralizado el cosmos y le ha hecho perder su misterio. El conocimiento simbólico, dándonos la significación del universo, no se opone al conocimiento científico cuyo fin es determinar las leyes de la naturaleza.

Algunas formas simbólicas se encuentran en todas las civilizaciones y en todas las épocas: son símbolos fundamentales, como la vertical, la luz, el centro sagrado, el paso por la muerte, etc...; otras formas son secundarias y, en la medida que reflejan concepciones subjetivas o transitorias, están sujetas a vicisitudes.

El esfuerzo prodigioso de las ciencias humanas rectificando o precisando la unidad cósmica del hombre con su entorno material, determinando las imágenes fundamentales de su psiquismo y las constantes de las estructuras de la mentalidad sagrada, debe aportar una contribución de primera magnitud al orden simbólico (5).

En este orden, y como categoría primera entre las formas simbólicas fundamentales, está la Eucaristía, la cual se inserta no sólo en una dimensión trascendente, sino antropológica, ya que los aspectos humano y divino de los sacramentos, constituyen una obra indivisible, como el haz y envés de una hoja o la cara y cruz de una moneda.

No hay duda que el análisis de los símbolos prefigurativos de la Eucaristía ayudarán a los cristianos faltos de una adecuación entre la fe y la vida, si previamente aceptan el simbolismo «natural» contenido en el cosmos, del cual participan las realidades sacramentales. En razón de su naturaleza simbólica, los sacramentos asumen la vida y contribuyen de manera específica a instaurar una obra de fe que está siempre por hacer.

El hombre no ha fabricado los símbolos, son anteriores a él; Cristo mismo, que instituyó la Eucaristía, utilizó símbolos anteriores a los que daría su pleno significado: estos símbolos fueron el pan y el vino.

Siendo el símbolo eucarístico la unión de dos significantes, de los cuales uno siempre es Cristo, hallamos una cantidad de prefiguraciones verdaderamente asombrosa, ya que a los signos bíblicos se sumaron otros tomados de los mitos del arte pagano, como el pez, que adquirió extraordinario desarrollo. Sin embargo, la diferencia entre el pan y el vino consagrados, que contienen realmente a Jesucristo, bien que sustancialmente, y las otras figuras y símbolos, es similar a la que hay entre el mismo Sacramento y un icono de Jesús; en la Eucaristía hay presencia real y verdadera; en el icono hay sólo una representación; no obstante, muchas de las prefiguraciones están también en el

orden de la alianza simbólica propia del Sacramento, sólo que aquí la Nueva Alianza —y definitiva— ha sustituido a la Antigua.

Como se verá, entre los significantes eucarísticos y el significado —Cristo— hay un carácter no arbitrario del vínculo, pero sí convencional e institucional en cuanto supone un pacto o alianza. Al instituir la Eucaristía, Cristo tomó un signo natural —el pan y el vino— para representar la Vida, que es El mismo, en el interior de la Iglesia; y este signo lo ha puesto como símbolo mediador de su «alianza nueva» con el hombre.

Las prefiguraciones eucarísticas más frecuentes son el pan, el vino, el pez, la leche, la miel, el agua, el sol, el pelícano, el cáliz..., las cuales darían origen a muchos nombres del Sacramento: Cena, Agape, pan, pan de Cristo, pan celestial, pan de vida, pan de ángeles, pan del alma, pan sobrenatural, vino que engendra vírgenes, cáliz de perpetua salud, cáliz de bendición... (6).

Otras son el sacrificio de Melchisedech, el sacerdocio de Aarón, el sacrificio de Isaac, el maná, el cordero pascual, el árbol de la vida, el arca de la Alianza, el pan presentado a Elías, los panes de la proposición, y ya en el Nuevo Testamento, la multiplicación de los panes y los peces y la conversión del agua en vino en las bodas de Caná.

Si repasamos la iconografía joanesca nos sorprende en primer lugar la escasa utilización de la figura y el símbolo veterotestamentarios y la insistencia en el tema de la Cena histórica, reducida en otros casos al icono del Salvador o Cristo Sacerdote.

De entre las prefiguraciones de la Eucaristía tan sólo he descubierto dos de carácter simbólico: el sol eucarístico y el pelícano, en tanto que las figuras se reducen a las de Melchisedech, Elías y Aarón.

Lo evangélico, prescindiendo de la escena del Calvario, que no reviste como en otros carácter marcadamente eucarístico, queda expresado por la Oración del Huerto y fundamentalmente por la Última Cena, bien en el instante dramático de la traición, bien en el deliquio místico de la Institución eucarística.

También la pintura joanesca se hace eco de la gran devoción bajomedieval al Cristo de Piedad, aunque de modo asaz parco.

La hagiografía brinda por su parte, en curiosa coincidencia de nombres, alguna muestra de lo eucarístico en relación con el Bautista, San Juan Evangelista y San Juan de Ribera, promotor del culto postridentino al Sacramento, y aún podríamos citar

(5) CHAMPEAUX, Gerard de, *Introduction au monde des symboles*, Zodiaque, 1972, págs. 449-454.

(6) Cfr. ALASTRUEY, Gregorio, *Tratado de la Santísima Eucaristía*, BAC, Madrid, 1952, págs. 5-7.

el San Jacinto atribuido a Sariñena portando el viril con la Sagrada Forma.

Aunque es evidente que el orden simbólico está presente en la obra joanesca, no es pródigo, como se ha dicho, en la vertiente eucarística, por la escasez de los tipos. Quizás la causa haya que buscarla en los supuestos estéticos de que parte el círculo de Joanes, en las fuentes que maneja y en la repetición de los temas. No sorprende, por tanto, que tras la guerra civil española, al iniciarse la restauración de tantos templos, el «Salvador» de Joanes ocupara lugar preferencial en las portezuelas de los nuevos sagrarios.

Si comparamos la trayectoria joanesca de Maçip el Viejo y de Joanes con los precedentes y coetáneos, Miguel Angel, Sebastiano del Piombo, Rafael, Leonardo y los Hernandos, así como Julio Romano y el expresionismo flamenco, nos asombra ver la insistencia de determinadas fórmulas de la iconografía eucarística en los valencianos.

Causa extrañeza asimismo que el tema de Almas, Juicio Final y Misa de San Gregorio, de evidente tradición valenciana, sobre todo en el norte de la región, no fuera tratado por los Maçip, y sus ecos, ya tardíos, los hallamos en el Padre Borrás, discípulo de Joanes.

El único símbolo eucarístico pintado por el propio Joan de Joanes es el pelícano alimentando a sus hijuelos, en el retrato del «Obispo limosnero» Tomás de Villanueva, que se halla en la catedral de Valencia. Alude, sin lugar a dudas, a la caridad del Santo, aunque el motivo es típicamente eucarístico. Se utilizó muy frecuentemente en el arte del bordado, tal como refleja la capa del Santo Obispo contemporáneo del pintor, en los tabernáculos y en los grabados de los escritos de devoción.

Santo Tomás de Aquino llamó a Jesús «pie pelícano» y Boschius en su «Ars Symbolica» lo incluyó entre sus emblemas como alegoría de Cristo.

El retrato de Santo Tomás de Villanueva fue el postrero de la serie de los diecinueve prelados valentinos encargada a Joanes, y de los que sólo debió realizar el último; sin embargo, se evidencia el influjo del maestro en los restantes, cual el del Obispo Vidal de Blanes, en cuya tiara aparece el sol eucarístico con el anagrama J. H. S. (7).

Dos versiones distintas nos ofrece la iconografía joanesca en relación con la figura de Melchisedech. Una de las tablas, que fue portezuela de sa-



Vicente Maçip. Melchisedech. Parroquia de Villatorcas (Castellón).

(7) Presumo que puede tener significado eucarístico este sol radiante con la sigla J. H. S., que según la ortografía corriente en la Edad Media era una abreviatura del nombre de Jhesus, propagada en el siglo XIV por San Bernardino de Siena. Reau recoge también otras versiones en *Iconographie de l'art chrétien*, II. Nouveau Testament. P. U. F., París, 1957, pág. 29.



Joan de Joanes. Melchisedech. Museo del Prado.
Madrid.

grario, hoy en la iglesia parroquial de Villatorcas (Castellón) parece proceder del retablo de Segorbe, aseveración no confirmada por Rodríguez Culebras (8); la otra se encuentra en el Museo del Prado y es una de las puertecitas del tabernáculo de Fuente la Higuera ejecutada por el propio Joanes, en tanto la primera se atribuye al viejo Maçip.

La tipología de ambas difiere en la postura más movida del segundo, que sostiene un pan redondo en su diestra y una botella de vino en la izquierda y en los rasgos judíos de su rostro barbado y vestimenta, en tanto que la de Villatorcas ofrece un carácter sacerdotal más acusado por su indumentaria adaptada al momento, ofreciendo con ambas manos un cáliz con el pan.

Compañeras de ambas tablas, en cuanto al origen, autor y estado actual, son las que representan el tema del ángel presentando el pan a Elías y el sacerdote Aarón.

Elías dormita en tanto un celeste mancebo se le acerca llevando jarra y plato de cerámica, tan frecuentes en los primitivos valencianos. En la filacteria se lee: «SURGE ET COMEDE GRANDIS», siendo una clara prefiguración de la Eucaristía que el Aquinate insertó en su Oficio del Santísimo Sacramento.

Por su parte, la figura de Aarón, cuyos rasgos remedan los de su compañero Melchisedech, ofrece un movimiento inestable propio del manierismo, ya que tiene su cuerpo contorsionado, sujetando con elegancia una hermosa ánfora casi gemela de las que aparecen en las «Cenas» del Prado, Museo de Valencia y Seo valentina. Su sacerdocio prefigura el de Cristo y se significa por su propia indumentaria, cuya descripción haría más tarde Palomino.

El símbolo se hace realidad en la Eucaristía, alcanzando la Cena el cénit de la iconografía sacramental. Las fuentes bíblicas sirvieron de inspiración a la prolífica serie que el arte en su versión oriental y occidental ampliamente desarrolló.

Ya en el Renacimiento, y por influjo de Trento, el tema pasó del aspecto trágico de la traición de Judas al doxológico y místico. El manierismo importado de Joanes, lejos de expresar la contrarreforma española al modo de los tenebristas, la revisió de un acento suave, quieto y ensimismado propicio al tema eucarístico, que contrasta con el carácter más recio de su padre, expresado en la libre interpretación de la Cena leonardesca que se halla en el Museo de Bellas Artes de Valencia. El momento elegido sirve de nota diferencial entre Vicente Maçip y su hijo. Rompiendo la simetría de

(8) Ver RAMÓN RODRÍGUEZ CULEBRAS, *El retablo de la Catedral de Segorbe*, Segorbe, 1965, págs. 30-31.

Leonardo, el viejo Maçip agrupa los personajes en un ritmo terciario cuyo lenguaje se expresa más con las manos que en los rostros. Como otras «Cenas» de los primitivos valencianos, el carácter costumbrista y el detalle no falta en los enseres y alimentos colocados sobre la mesa y, ya como una casi obligada constante en el arte joanesco, en la hermosa ánfora de proporciones esbeltas del ceremonial que precedió al místico banquete.

Las «Cenas» atribuidas a Joan de Joanes son cuatro generalmente, aunque Soler d'Hyver descarta la del Museo de Valencia, quedando reducidas a las de San Nicolás, Catedral —ambas en Valencia— y Museo del Prado (9). Sin embargo, la versión más generalizada la juzga boceto de esta última, aunque con actitudes más desenvueltas (10).



Joan de Joanes. La última Cena. Museo del Prado. Madrid.

La comparación de estas «Cenas» muestra unos rasgos comunes bastante acusados, pues el momento elegido es el de la Institución de la Eucaristía. Salvo en la de San Nicolás, el cáliz colocado sobre la mesa es una reproducción del Santo Grial conservado en la catedral de Valencia, considerado como la copa del Señor. El estudio de Antonio Beltrán acerca de la autenticidad arqueológica de dicho cáliz ofrece bastantes garantías, aunque, como ya he dicho en otra parte, son varias las copas en las que se disputan esta atribución, mas ninguna resiste como la de Valencia la prueba arqueológica y documental (11).

La novedad iconográfica que presentan estas «Cenas» de Joan de Joanes, excepto la de San Nicolás, estriba precisamente en la reproducción del Cáliz de la Seo valentina en lugar preferencial, aunque ya anteriormente, según cita Sanchis Sivera (12), figuró en la pintura que Martín Torner hiciera para el convento de Santa Clara, de Valencia. La fórmula tuvo tan gran acogida que la repitieron Ri-

balta y Espinosa pasando a las imágenes joanescas del Salvador, para permanecer, sólo, en numerosos grabados y portezuelas de sagrario.

En las distintas variantes de la Cena de Joanes, Jesús sostiene la Hostia en su mano derecha, faltando así a la veracidad histórica, ya que las obleas fueron muy tardíamente utilizadas en la liturgia cristiana; tampoco falta la figura de Judas, siempre de espaldas al espectador, que en buena exégesis bíblica no debió hallarse en el cenáculo en el momento de la institución de la Eucaristía. Su presencia obedece, sin duda, a la interpolación del tema de la traición en este episodio.

Guardan también relación la de San Nicolás y Catedral en la postura de San Juan, el discípulo que reclina la cabeza sobre el pecho del Maestro y que representa a un adolescente, casi niño en la primera. Ambas se asemejan igualmente en la ausencia de paisaje y vanos al exterior, con lo que la composición es más apiñada e intimista, debido asimismo a la colocación de una mesa corta, frente a



Joan de Joanes. La última Cena. Parroquia de San Nicolás. Valencia.

(9) Joan de Joanes, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Ministerio de Cultura, 1979, pág. 57.

(10) Ver J. ALBI, *Joan de Joanes y su círculo artístico*, Servicio de Estudios Artísticos, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1979, segundo tomo, págs. 172-175.

(11) Ver ASUNCIÓN ALEJOS MORÁN, *La Eucaristía en el arte valenciano*, C. S. I. C., 1977, tomo II, págs. 255-261.

la versión del Prado y del Museo de Valencia, más fieles al modelo leonardesco. La bella vasija que ocupa el eje central del cuadro en aquéllas, queda aquí desplazada.

Arquitecturas renacentistas enmarcan la figura de Jesús recortada sobre paisaje de fondo en la del Prado, y proyectan sendas oquedades con formas rocosas en la del Museo de Valencia. En todas estas «Cenas» las actitudes de los apóstoles expresan adoración y hasta sorpresa por lo insólito del hecho.

La «Cena» de la parroquia de San Nicolás sorprende por su pequeño tamaño y por algún detalle pintoresco, como el mantel anudado; podemos afirmar que, en conjunto, es la más distante de los modelos del viejo Maçip, Leonardo y Rafael, siendo calificada por muchos tratadistas como la mejor del maestro.

La «Cena» del Museo de Valencia, de carácter más manierista, considerada como boceto de la del Prado, como se indicó, es, según Soler d'Hyver, del hijo de Joan de Joanes, ya que por razones estilísticas de color y tipos queda lejos del maestro.

Desde un punto de vista iconográfico la fuente directa de Cristo Sacerdote se halla en todas estas «Cenas» joanescas. Sin embargo, en versiones posteriores, cual la del Padre Borrás de la Colección Corrons de Valencia, aun persistiendo en el conjunto compositivo la huella de Joanes, la figura de Jesús se distancia de su modelo para aproximarse en cambio a Maçip el Viejo.

Otras fuentes del «Salvador» hay que rastrearlas en los códices miniados donde Jesús aparece, solo, consagrando la Hostia o partiendo el pan. La fórmula más difundida de Cristo Sacerdote lo presenta con el cáliz y la Hostia en actitud que oscila entre un cierto hieratismo y un tono dulzón.

La serie joanesca se inicia con las tablas de Vicente Maçip en la parroquia de Villatorcas (Castellón) y en la puerta del trasagrario de la Catedral de Valencia, ya de cuerpo entero y con aire que recuerda a Rodrigo de Osona. El primero lleva el Santo Grial, un tanto sofisticado, y en ambos se consagra la tradición iconística medieval de los fondos dorados, fielmente sostenida a través de los siglos.

Tal fue la popularidad que alcanzó esta imagen en la versión de Joanes, que, al modo de los iconos orientales, podemos afirmar que llegó a adquirir categoría «cuasi-sacramental» (12). La multitud de copias ha dificultado, en ocasiones, el exacto conocimiento de las obras debidas a su pincel y salidas de su mano. Quizás la última versión de esta fecunda fórmula sean los muchos «Salvadores» que pueblan las iglesias valencianas pintados por José Segrelles, en interpretación más colorista y luminosa, sin olvidar los que Ribalta ejecutara.



Joan de Joanes. El Salvador, en ostensorio. Parroquia de San Nicolás. Valencia.

De los que Joan de Joanes realizara, dejando aparte las referencias literarias, bien solo o en colaboración, podemos distinguir desde un punto de vista iconográfico tres variantes: la primera comprendería el del Museo del Prado procedente de Fuente la Higuera, el de la Colección Lázaro de Madrid, el de la iglesia parroquial de Sot de Chera, los dos del Museo de Valencia y el «Salvador moro» del Prado; el segundo grupo estaría formado por los que se hallan en el Museo de Budapest, Colección Grases de Barcelona, parroquia de San Pedro de la Catedral de Valencia y parroquia de Jávea, a los que habría que añadir el de la iglesia del Carmen de Valencia y el de la Colección John Ford de Londres, ambos atribuidos, con reservas, a Margarita Joanes.

Finalmente un tercer grupo, más heterogéneo en cuanto al estilo, comprendería los que presentan la efigie de Jesús sin atributo alguno, como el de San Nicolás de Valencia, el del Museo Mansión de Arte de Palma de Mallorca y el de la Colección Perdigó de Barcelona.

(12) *Ibid.*, t. I, pág. 377.



Joan de Joanes. El Salvador. Museo de Bellas Artes. Valencia.

Todos ellos se atribuyen a Joan de Joanes, salvo el «moreno» del Prado y el de Jávea, en que hubo una colaboración de su taller, o el de la Colección Lázaro y el de la Colección Grases, en los que no intervino directamente. El del Museo Mansión de Arte es una copia del taller de Joanes.

La figura del Salvador aparece siempre en estas versiones barbado, recogiendo la antiquísima fórmula oriental de origen sirio que al parecer se habría relacionado en sus comienzos con un prototipo griego (13). Su forma bífida prevalece para indicar mejor el sentido mayestático y divino del Verbo encarnado.

Cristo lleva el cabello largo prefigurado en San-són, cuya tipología se impuso tiránicamente en el arte medieval y posterior. A ello se añade en el Renacimiento la necesidad de reflejar la belleza en el rostro de Cristo como un atributo de su divinidad. En este sentido hay que interpretar la tendencia joanesca a idealizar cualquier representación de Jesús. Debíó ser muy del gusto de sus coetáneos, así como de los tratadistas posteriores, pues Palomino lo consideraba superior al propio Rafael y a Morales en las fisonomías, destacando de modo particular la imagen del Salvador de la puerta del sagrario de la capilla de San Pedro de la Seo valentina, «cuya belleza es tan divina, que desmiente toda diligencia humana, y con facilidad nos pudiéramos persuadir, ser verídico retrato, pues parece que Cristo Señor nuestro no pudo tener otro semblante, porque éste es el más hermoso que puede haber en los hijos de los hombres». Que la devoción popular aplaudió con creces este tipo de Salvador está de sobra demostrado.

Volviendo a las variantes iconográficas antes citadas, veamos cuáles son sus caracteres más destacados. Respecto al primer grupo, Jesús lleva invariablemente la Hostia en su mano derecha en tanto sostiene el cáliz con la otra. Las dos versiones del Salvador «moreno» y «rubio» del Museo de Valencia, así como el «moreno» del Prado, de expresión más enristecida, presentan el Santo Cáliz conservado en la Catedral valentina, en tanto que los otros ofrecen un tipo de copa todavía goticista.

La cabeza de Cristo lleva una doble aureola cruciforme y circular enmarcando el rostro suave y de aspecto dulce y un tanto amanerado. Sólo en el tríptico de Sot de Chera aparecen dos ángeles con sendas filacterias en las que se lee: «VENITE ADOREMUS».

Este modelo, evidentemente relacionado con Vicente Maçip, se distingue del segundo grupo emparentado con la «Cena» del Prado. El ejemplo más claro lo ofrece el Salvador del Museo de Budapest, portador de la Sagrada Forma en su mano derecha y con la izquierda apoyada suavemente en

el pecho. Sobre la mesa destaca el Santo Cáliz de la Catedral de Valencia y un cortinaje, a modo de dosel, enmarca el conjunto. La cabeza no lleva aureola alguna; sí aparece, en cambio, a modo de nimbo luminoso, en los de la parroquial de San Pedro de la Catedral de Valencia y en los restantes, ya enumerados anteriormente, que repiten sustancialmente los caracteres del conservado en el museo húngaro. El dosel ha desaparecido en el valenciano de San Pedro, adquiriendo radiante expresividad el suave rostro, cuyas facciones se endurecen en el de la Colección Grases.

Versiones más desaliñadas y muy poco joanescas son las atribuidas a Margarita, hija del pintor. En el retablo del Carmen se añade al Salvador un dosel con dos ángeles, así como en el de la Colección Ford otro dosel y fondos paisajistas.

Un tercer grupo, más heterogéneo, está caracterizado por mostrar sólo el rostro de Cristo, bien llevando aureola cruciforme, como el de San Nicolás de Valencia, de evidente parecido al del Museo del Prado procedente de Fuente la Higuera, o en posición frontal y de carácter icónico y abstraído, con nimbo esplendoroso alrededor de la cabeza, cual el del Museo Mansión de Arte de Palma de Mallorca, o bien de ojos grandes y expresivos con marcado acento varonil y sin aureola, como el Salvador de la Colección Perdigó de Barcelona.

El cáliz, símbolo de la sangre de Cristo, expresa también su sentido eucarístico en el Calvario y en la escena que lo prelude: «la Oración del Huerto». El arte joanesco es mucho más parco en su representación, aunque en general fue frecuente en los siglos XV, XVI y XVII en el área valenciana por influjo, sobre todo en sus comienzos, de la popularidad alcanzada en Alemania durante el siglo XV.

La escena suele representar a Cristo en oración y un ángel llevando la cruz y el cáliz u otros instrumentos de la Pasión. Así podemos apreciarlo en las interesantes muestras del retablo mayor de Fuente la Higuera y de San Esteban de Valencia, de técnica ya tenebrista y donde participaron los discípulos de su taller. Inspiradas en estos modelos se hallan otras dos obras: una con aire más declamatorio debida a Vicente Juan Maçip —cuadro del Museo del Prado— y la otra atribuida, con reservas, a Cristóbal Llorens II, en el Museo de Valencia.

En el orden místico más que en el propiamente simbólico, surgen otros temas cuya incidencia es mucho menor en el círculo joanesco. Me refiero en primer lugar a la Virgen de la Esperanza, verdadero primer sagrario de Jesús, que no ofrece la tipología acostumbrada otras veces, sino sencillamente una Virgen entronizada rodeada de ángeles soste-

(13) Ver REAU, op. cit., pág. 38.

niendo en sus manos la Eucaristía; tal es la perteneciente a la Colección del barón Casa Soler de Valencia.

También en este orden se halla el tema del Juicio Final y Misa de San Gregorio, desarrollado hábilmente por el Padre Borrás, discípulo de Joanes, en el retablo de las Almas de la iglesia concatedral de San Nicolás de Bari en Alicante. Ocupa el centro de la composición la iconografía de la Misa gregoriana, cuyo origen se halla en la aparición de Cristo doliente, rodeado de los instrumentos de la Pasión, al santo. Aunque se trata de un hecho típicamente medieval, el arte valenciano hizo reiterado uso del tema hasta época muy avanzada, destacando los retablos de Cortes de Arenoso y Canet lo Roig, con los que guarda relación el del Padre Borrás.

Desglosado de la precedente iconografía se halla el «Cristo de Piedad» o «Varón de Dolores», que tuvo un profundísimo arraigo en Valencia, ocupando la parte central de la predela de los retablos. En la época de Joanes todavía encontramos alguna obra relacionada con su círculo. Posiblemente de «Joanes Ispanus» sea la denominada «Piedad» que fue de la Colección González Martí de Valencia, que es, de hecho, un Cristo paciente rodeado de ángeles y sentado, de cuya llaga del costado mana la sangre recogida en un cáliz.

En el área de los Maçip hay que situar asimismo una tabla con el Cristo de la Piedad, sostenido por dos ángeles, propiedad de don Carlos Carbonell, de Valencia, que constituyó tema de hondo arraigo popular, prolongado por Ribalta hasta el barroco.

Entre los símbolos zoomorfos de Cristo se hallan el pez y el cordero, con un evidente carácter sacramental. Las fuentes hay que buscarlas en Isaías, en el evangelio de San Juan y en el libro del Apocalipsis. Desde la época de las catacumbas el cordero ha significado a Cristo, continuándose esta tradición a través de los siglos. En la iconografía de San Juan Bautista es el atributo distintivo. Su homónimo pintor lo representó varias veces en la actitud típica de señalar con el dedo al «Cordero de Dios» con el estandarte crucífero de su Pasión y Resurrección. Se trata de obras pertenecientes a la colección Alcubierre, de Madrid; a la colección Pritchard, de Londres; al Museo de Valencia y a la Colegiata de Gandía, esta última destruida en la pasada contienda civil.

Según Albí, la del Museo de Valencia tiene una base cuatrocentista, pero fue repintada, realizando el rostro el propio Joanes (14). Una nota diferencial respecto a las tres restantes es la ausencia de paisaje, ampliamente tratado en aquéllas.

También se atribuye últimamente a Joanes el San Juan Evangelista de la Colegiata de Gandía, de igual modo destruido, y es sin duda joanesco otro panel del mismo santo que forma pareja con el Bautista de la colección Alcubierre citada.

Es evidente en todas estas obras la continuidad temática respecto a las tablas cuatrocentistas de los primitivos valencianos, con las que establecen un indudable nexo.

Como casi última referencia hay que añadir que el catálogo de la exposición conmemorativa del centenario de Joan de Joanes recoge una obra atribuida a Sariñena, pintor incluido en el círculo joanesco, que representa a San Jacinto y a San Luis Bertrán, siendo su paradero el Museo de Bellas Artes de Valencia (15).

El primero es portador de un ostensorio y una Virgen con el Niño, a los que salvó de un incendio, convirtiéndose así en atributos de este santo dominico de origen polaco, no vinculado tan arraigadamente a la temática de la pintura valenciana como otros santos eucarísticos.

Un capítulo en el que se une la realidad histórica con el símbolo lo hallamos en los retratos de San Juan de Ribera, el gran promotor en Valencia del culto eucarístico. Uno de ellos forma parte de la serie de retratos, sobre guadamacil, de prelados valentinos de la Catedral de Valencia. Se atribuye a Vicente Juan Maçip, junto con otros de la misma serie. Entre sus atributos aparece un cáliz de factura muy fina y la Sagrada Forma, bajo templete renacentista. Estimo que este retrato debe ser uno de los mencionados en el *Libre de Obres de la Catedral*, folios 53, 63 y 63 v., donde se lee que «Juan de Juanes» pintó dos veces el retrato de San Juan de Ribera.

A Sariñena se atribuyen también otros retratos del santo patriarca, dos en el Colegio de Corpus Christi y otro en la Catedral de Valencia, del que hay igualmente referencia en el *Libre de Obres* de 1611. En el que realizó en 1612, a requerimiento de los colegiales perpetuos del Colegio, hay una clara alusión a su devoción eucarística en la inscripción «TU ES SACERDOS».

Respecto a otros temas eucarísticos, que gozaron de gran popularidad en el arte valenciano, cual los milagros o los triunfos del Sacramento, no hallamos rastro en el arte joanesco; su ausencia queda compensada por la extraordinaria acogida de fórmulas consagradas por una escuela que, si bien se relacionó con las corrientes humanistas europeas, se hizo luego pueblo y echó profundas raíces en lo local y ciudadano.

ASUNCION ALEJOS MORAN

(14) Ver ALBÍ, op. cit., t. II, págs. 232-233.

(15) Por cierto, que en el expresado catálogo se dice textualmente: «San Jacinto con una imagen de la Virgen y el Niño y San Luis con el cáliz de la historia milagrosa», debiendo decir: «San Jacinto con un ostensorio y con la imagen de la Virgen y el Niño y San Luis con un crucifijo».

(16) Ver FITZ DARBY, *Juan Sariñena y sus colegas*, Valencia, 1967.

