

UN RETABLO DE LA VIDA DE LA VIRGEN

y algunas consideraciones sobre los Siete Gozos

I. INTRODUCCIÓN HISTÓRICO-ARTÍSTICA

Es la pintura valenciana de fines del siglo XV y principios del XVI ciertamente apasionante, tanto por su misteriosa belleza cuanto por lo aún hoy polémico de su interpretación. De hecho, todos los teóricos y especialistas en este período coinciden en señalar la dualidad estilística que se produce, la asociación de la tradición con la innovación, que más tarde pasaremos a analizar.

El arte renacentista italiano irrumpirá en Valencia en el año 1472, con la llegada de *Paolo de San Leocadio* (todavía en activo en 1520) de *Reggio Emilia*, y de *Francesco Pagano*, de Nápoles, ambos formando parte (junto al enigmático *Maestre Richard*) del séquito del Cardenal *Rodrigo de Borja*, futuro *Alejandro VI*. Los dos, pero sobre todo el primero, dieron muestras de ese naturalismo idealizante propio de lo que se estaba desarrollando en aquella zona, aunque no tan evidente y plenamente renacentista como el de la pintura toscana. Pero ni siquiera con la presencia de estos maestros se llega a afianzar este nuevo código artístico, probablemente por la pervivencia de fórmulas feudales en el marco estructural, político y social en nuestro país⁽¹⁾.

Podría ser este un factor importante, pero no exclusivo ni determinante, pues pensemos que por estas fechas ya están algo consolidadas algunas de las fórmulas quattrocentistas italianas con artistas de la talla de los ya nombrados y de otros como *Rodrigo de Osona* (c. 1440-1518), uno de los iniciadores aquí de esta nueva moda. El hecho de que sobrevivan ciertos códigos goticistas es inevitable y se podría explicar por la fuerte demanda de pinturas de efecto devoto del último gótico, en las que todo tipo de detalles que desviasen la atención del que reza, todavía no era bien aceptada. Pese a todo, debido a la fuerte voluntad de integración al marco pictórico renacentista, Valencia se abrió con el tiempo a las nuevas aportaciones de este nuevo estilo en lugar de seguir cerrada a los cánones medievales.

Así es como se llegaría a la dualidad de estilos a la que nos referíamos: por un lado subsisten ciertas reminiscencias de la tradición gótico medieval, y por otro entran en Valencia las nuevas y pujantes formas del Renacimiento que ya se había implantado en Italia.

Esta rivalidad entre el viejo canon medieval y las modernas pautas renacentistas (entre los clásicos dorados y brocados, el escaso dominio de la perspectiva... y los renovadores aspectos formales, fondos de paisaje y nuevos tipos humanos sobre todo de la mujer), adquiere su máxima expresión en el denominado círculo del *Maestro de Perea* (el llamado *Maestro de la Crencha por Tormo*), formado por un confuso grupo de anónimos pintores relacionados entre ellos por los estudiosos y cuya identidad artística casi siempre viene determinada por su obra más conocida, a partir de la cual se les atribuye, por similitud de aspectos formales, un conjunto de pinturas que son las que van configurando su producción.

Esta constante pugna de formas y estilos se vio especialmente personificada, en nuestra opinión, en una de las figuras más discutidas del arte valenciano post-medieval: el *Maestro de Martínez Vallejo* (el "Martínez Master" de *Post*) autor del tríptico de la Virgen de la Leche del Museo San Pío V, donado por *D. Juan Martínez Vallejo*, de quien recibe el nombre⁽²⁾. Este misterioso maestro ha visto vinculada su personalidad a la de otros grandes pintores como son el *Maestro de San Lázaro* (autor del retablo de San Lázaro, quemado en 1936), el *Maestro de la Puridad* y *Nicolás Falcó*, protagonistas ambos del retablo que procedente del Convento de la Puridad hoy podemos contemplar en el Museo San Pío V⁽³⁾. Según *Soler d'Hyver*, el *Maestro Martínez* y el *Maestro de la Puridad* (sean personalidades

(1) COMPANY, X.: "El círculo del Maestro de Perea como núcleo medievalizante de la pintura valenciana (1490-1520)". *Arte Gótico Postmedieval*. CEHA, Segovia, 1985, p. 262.

(2) Tríptico de la Virgen de la Leche, fines del s. XV. *Maestro de Martínez Vallejo*. Oleo sobre tabla. 140x103 cm., n.º 294. Museo San Pío V. Garín, F.M.: *Catálogo...* p. 294.

(3) "Retablo de la Puridad". Hacia 1500. *Maestro de la Puridad-Nicolás Falcó*. Oleo sobre tabla. 545x205 cm. Número 287. Museo San Pío V. Garín, F.M.: p. 94.

distintas o sean fases de un mismo maestro) fueron los maestros, especialmente el segundo, de Nicolás Falcó⁽⁴⁾. Estos tres son para Post las diferentes fases de estilo de un mismo maestro⁽⁵⁾, opinión no compartida por otros críticos como Company, que ve en el maestro de la Puridad a alguien con identidad propia. Según este último autor, en su estilo se ve plasmado ese futuro de la pintura, de la moda leocadiana, que ha "...*signat un pacte irreversible amb l'oferta italiana*", y que aunque predominen los dorados y brocados, "...*tant la voluntat figural com la del tractament dels plecs s'enfilen sense retops vers la moda italiana implantada per Paolo de San Leocadio...*"⁽⁶⁾. Sin embargo, recientemente, este mismo autor admite que la propuesta de Post no estaba en absoluto desencaminada al "...*plantear, con toda seriedad, la posible triple identificación entre el Maestro de San Lázaro, el Maestro de Martínez Vallejo y nada menos que Nicolás Falcó...*", aunque "...*se impone a mi juicio... una preventiva y saludable cautela*", cautela y espera que también nos propone al tratar la identificación del Maestro de Martínez Vallejo con *Onofre Falcó I*⁽⁷⁾.

Otros dos maestros se han relacionado con el de Martínez Vallejo: por una parte el de Cabanyes, aunque éste es ya deudor de formas casi plenamente renacentistas (de hecho recientemente ha sido identificado, por el profesor *Fernando Benito*, como una primera fase evolutiva de *Vicente Macip*), y por otra el ya nombrado *Onofre Falcó I*, estudiado por *Soler d'Hyver*⁽⁸⁾ y *Company-Garín*⁽⁹⁾.

Toda esta problemática la trató también *Saralegui*: "*El tratar del Maestro Martínez Vallejo y su escuela, discriminando su labor de la de sus epígonos, el de la Puridad y el de San Lázaro entre otros, así como analizar las probabilidades de identificarlos con los varios Falcó, merece capítulo aparte...*"⁽¹⁰⁾; lástima que no llevase a cabo su promesa este gran especialista en la materia, pues habría sido, que duda cabe, de gran utilidad.

Por último debemos señalar que este maestro, como tal, fue ignorado por Tormo en su conocida obra *Levante*, pues atribuyó el tríptico que le da su nombre al Maestro de Perea, al decir que es su obra más delicada; por cierto, es aquí donde este historiador bautiza al artista como "Maestro de la Crencha", lo que podría llevarnos a confusión.

Este conjunto de maestros son los que componen el ya nombrado "Círculo del Maestro de Perea", que se caracteriza, en su mayoría, por mantener en activo una producción pictórica de tipo medievalizante.

2. DESCRIPCIÓN DEL RETABLO

Pero pasemos ya a lo que en un principio era el objeto de estudio y que, sin embargo, nos llevó a tener que analizar de manera sucinta lo referente al período en cuestión. Es un período de la pintura valenciana que, pese a haber sido ya analizado por expertos, sigue siendo campo virgen a la hora de poder identificar, con nombres y apellidos, a estos grandes maestros, y tenemos que limitarnos a lo que *Saralegui* denomina con gran acierto, *resbaladizo campo conjetural*, a la espera de que aparezcan datos documentales que nos permitan ordenar, de una vez por todas, esta enrevesada época.

Pasemos ya a analizar formalmente y con detalle, conjuntamente con el necesario análisis iconográfico, cada una de las escenas que componen el retablo (Fig. 1). De pequeñas dimensiones (187 x 150 cm.), pintado al óleo sobre tabla, está integrado por tres calles verticales, la del centro de mayor tamaño, con siete escenas que se identifican como los Siete Gozos de la Vida de la Virgen, tema muy difundido por el número de veces que se ha visto representado. Como protagonista, ocupando el panel central, la Virgen sedente con el Niño. Cinco paneles conforman el banco, y en ellos aparecen tres santas mártires, a saber, de izquierda a derecha, Santa Lucía, Santa Bárbara y Santa Quiteria, y un Santo, del que se dice mártir por excelencia, San Sebastián. Al centro de todos ellos, como en otros retablos, un Cristo Varón de Dolores sostenido por dos ángeles. Esta obra se puede admirar actualmente en la Casa-Museo "Benlliure", exactamente en el estudio de D. José Benlliure, y es obligado señalar la falta de guardapolvo (que nos ayudaría probablemente a adivinar su primera procedencia), del pináculo y del dosel, así como advertir sobre la necesidad de una pequeña limpieza y restauración de ciertas partes.

(4) SOLER D'HYVER: "La Virgen de la Sabiduría de la Universidad de Valencia y Nicolás Falcó". *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 1966, p. 88.

(5) POST, Ch. R.: *A history of Spanish Painting*, vol. VI, tomo II, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts, 1935.

(6) COMPANY, X.: *Ibidem*, p. 69.

(7) COMPANY, X.: "Una muerte de San Martín del Maestro de San Lázaro". *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 1991, p. 30.

(8) En el catálogo de la exposición: *El siglo XV valenciano*. Museo de BB.AA., Valencia, 1973, p. 51.

(9) COMPANY, X y Garín Llombart, F.V.: "Valencia y la pintura flamenca". *Historia del Arte Valenciano*, vol. II. Consorcio d'Editors. Valencia, 1988, pp. 236-271.

(10) SARALEGUI, L. de: *Op. cit.*, p. 63.



(Fig. 1): Retablo. (Foto: Alejandro García)



(Fig. 2): Anunciación. (Foto: Alejandro García)

En la parte superior, calle lateral izquierda, se desarrolla la primera acción, esta es LA ANUNCIACIÓN (Fig. 2). El relato más detallado narrado en los Evangelios, aunque no por ello menos esquemático, es el de San Lucas (I, 26-38) en el que el Arcángel San Gabriel se presenta ante la Virgen y le anuncia que será Ella quien conciba en su seno al hijo del Altísimo. A María, con manto azul, se le suele representar turbada, (por influencia de las "Meditaciones" del *Pseudo Buenaventura*) como aquí sucede, al desviar su mirada del ángel, quien sosteniendo una vara con filacteria y arrodillado, le da la noticia. La acción se desarrolla en un interior hogareño sobre suelo de azulejos, y con una cama al fondo a la derecha. Advertimos también la presencia de otros típicos detalles como el jarrón con azucenas, flores alusivas a la pureza de la Virgen, el libro de rezos, y la paloma como representación alegórica del Espíritu Santo entrando en el vientre de la Madre, alusión al Misterio de la Encarnación. Al fondo podemos reparar también en la presencia del Altísimo que, desde el cielo, observa lo

acontecido en la tierra. En la parte superior podemos ver el empleo, si bien bastante tosco, que el artista ha hecho de la perspectiva por medio de vigas de madera que conducen la mirada hacia esta pequeña imagen de Dios colocada entre nubes, y también advertible en el pequeño escorzo de la cama. Debemos también señalar que éste es uno de los ejemplos en que la escena de la Anunciación no se ve fragmentada en dos partes, que se colocaban en el lado superior de cada calle, con las figuras de Gabriel y la Anunciada, versión por cierto más usual en la pintura gótica valenciana.

Siguiendo la lectura de arriba a abajo, encontramos el panel dedicado a la NATIVIDAD DE CRISTO. Descrito por San Lucas (II, 6-20) aunque con cierta parquedad, influirán textos medievales como la "Vita Christi" de *Sor Isabel de Villena*⁽¹¹⁾ o las ya nombradas "Meditaciones" del *Pseudo Buenaventura*, en detalles como el de la

(11) VILLENA, Isabel de: Libro denominado *Vita Christi*... ahora nuevamente publicado según la edición del año 1497 por R. Miquel Planas, Miquel Rius, Barcelona, 1916.

adoración angélica. El número de pastores suelen variar: dos, por el Oficio de pastores que nos viene de los monasterios benedictinos, o bien tres, probablemente por la influencia del número de Reyes de la Epifanía y por la indiscutible predilección por el número trinario. Su representación recibió gran influencia del teatro medieval, indudablemente un valioso factor iconográfico mayormente orientado por el clero. Aquí nos encontramos con un mayor, aunque no menos tosco, empleo de la perspectiva en la arquitectura. La Virgen aparece arrodillada ante el Niño, coronado con nimbo crucífero que alude a su divinidad, rodeado de dos ángeles y recostado sobre el manto de su Madre, pues no hay pesebre, en el suelo. También está presente San José, sin aureola, en actitud reverente y sosteniendo con su mano derecha y a modo de apoyo, un bastón. A la izquierda advertimos la presencia de dos pastores con la típica indumentaria, arrodillados y adorando al recién nacido y sobre ellos un pequeño fondo de paisaje y cielo arremolinado, y al fondo a la derecha pasando casi inadvertidos, los dos animales que daban calor con su aliento al Niño Jesús: el buey y el asno.

Una de las mejores escenas aquí representadas es, sin duda, la de la EPIFANIA (Fig. 3), aunque a simple vista



(Fig. 3): *Epifanía*. (Foto: Alejandro García)

nos llame la atención la desproporción de cuerpos y cabezas. La estructura de la composición es muy semejante a la famosa Adoración de Reyes del Maestro de Perea⁽¹²⁾, siguiendo el modelo más corriente, vemos a los tres Reyes Magos adorando al Niño y portando sendos presentes: el oro como tributo a Dios, el incienso como adoración, y la mirra como sacrificio⁽¹³⁾. El anciano Melchor, siempre arrodillado, coge el pie al Niño para besarlo, factor iconográfico difundido por Pseudo Buenaventura⁽¹⁴⁾, mientras que con la otra mano sostiene el presente; su bellísima corona la encontramos a los pies de la escena pues se ha descubierto ante Él. Lleva también este Rey una rica prenda de color dorado que contrasta, en conjunto, con la austeridad de la Virgen ataviada con su típico manto azul. Gaspar, tocado con extraño sombrero señala, como en él es costumbre, la estrella que les había conducido hasta el lugar donde estaba el Niño; a su lado, el joven Baltasar está cubierto con un sombrero rojo a juego con el manto carmesí de terciopelo que cae en pliegues hasta el suelo, sosteniendo también con su mano derecha, el regalo que le lleva al protagonista de la escena⁽¹⁵⁾. La presencia de San José fue omitida por el único Evangelio que narra la escena: el de San Mateo (II, 1-12), pero se ve incluido en la Epifanía por influencia de *Jacobo de la Vorágine* y su "Leyenda Dorada". La Virgen sentada, de cierta belleza (parece como si el Maestro autor del retablo la pintase con mayor soltura cuando mira hacia la derecha) sostiene en su regazo a su Hijo, que parece bendecir al rey Melchor con su mano diestra. Este grupo de María y el Niño es muy semejante al que se nos presenta en la tabla central.

(12) "Retablo Epifanía". Hacia 1490. Maestro Perea. Óleo sobre tabla 548 x 277, núm. 292. Museo San Pío V. GARÍN, F. M.: Catálogo..., p. 98.

(13) Rvdo. P. Juan FABREGAS CAMI: *María: vida de la Virgen*. Ed. Augusta. Barcelona, 1965, p. 73.

(14) SARALEGUI, L. de: "La pintura valenciana medieval". *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 1952, p. 24.

(15) Al margen de esto, debemos señalar que tradicionalmente, y como aquí sucede, los tres Reyes Magos representan las tres edades del hombre.



(Fig. 4): *Resurrección*. (Foto: Alejandro García)

El panel correspondiente al Cuarto Gozo, (arriba a la derecha) la RESURRECCION DE CRISTO (Fig. 4), es con mucho, el que más nos muestra la incorporación de ciertos criterios renacentistas, como el enorme fondo de paisaje marino que se ve delimitado a ambos lados por dos montañas. Cinco soldados, los que montaron guardia en el sepulcro según la presente versión, se agrupan en torno al sarcófago abierto de Cristo y dispuestos de diferentes formas; tres a la derecha, uno de ellos de espaldas, y dos a la izquierda, todos ellos “como muertos”, tal y como nos lo cuenta San Mateo (XXVIII, 4) en el Evangelio; todos excepto uno, que aparece aquí como perplejo ante el milagro y con las manos juntas en actitud orante. El resucitado, coronado con nimbo crucífero y cubierto con toga blanca, es el centro-eje de la composición. De pie, sostiene heroico con su mano izquierda el lábaro con bandera crucífera, signo victorioso evocador de la muerte por Él vencida, mientras bendice con la derecha.

En la escena de la ASCENSION DE CRISTO, a Él se le representa en la parte superior del panel,

pasando casi inadvertido, pues sólo se le ve la parte inferior, y habiendo dejado sus huellas en el Monte Olivete, desde donde partió hacia el cielo según nos narra Hechos de los Apóstoles (I, 9-14). Vemos como eje de la composición un extraño personaje nimbado colocado de espaldas, y a ambos lados y de forma casi simétrica, se colocan dos grupos precedidos, respectivamente, por San Pedro, con bello manto rojo, y por la Virgen María, ambos expectantes ante tal suceso. A la derecha, rompiendo el esquema simétrico de la composición, advertimos la presencia de San Juan, arrodillado y en actitud orante, arropado con un manto blanco que le cae sobre el suelo. El número de los Apóstoles asistentes es superior al habitual de once⁽¹⁶⁾.

Lo mismo ocurre en la de PENTECOSTÉS o SEXTO GAUDIO, pues contamos, estimando el aspecto iconográfico, nada menos que diecinueve asistentes más la Virgen, aquí como representante de la renaciente Santa Madre Iglesia, justificable tal error por la influencia de la “Vita Christi”⁽¹⁷⁾. En esta tabla vemos al Espíritu Santo en forma de paloma nimbada, no de lenguas de fuego de las que nos hablan las Escrituras (Hechos de los Apóstoles II). Es el “bautismo del fuego”, la fiesta del nacimiento y consagración de la nueva Iglesia, que se vio mostrada en escena como el *Misteri de la Palometa*, influyendo de manera notable en las representaciones de este tipo⁽¹⁸⁾. La paloma y la Virgen son el eje de una composición casi simétrica de personajes dispuestos a derecha e izquierda. Sobre los nimbos de los asistentes, se levanta una arcada ciega en ingenua perspectiva.

Son reconocibles también los personajes de San Pedro y San Juan, al igual que sucede en el último de los

(16) El número de asistentes es habitualmente once, como se describe en el Evangelio y recordando textos de Sor Isabel de Villena.

(17) SARALEGUI, L. de: “Sobre algunas tablas del XV al XVI”. *Archivo Español de Arte*. Madrid, 1956, p. 283.

(18) Este tipo de representaciones teatrales fue causante de múltiples incendios a causa de las estopas impregnadas de aguardiente que caían desde lo alto a manera de lenguas de fuego, y entre los que más se recuerda figura el de nuestra Seo en 1469.



(Fig. 5): *Dormición de la Virgen*. (Foto: Alejandro García)

Siete Gozos: el de la DORMICIÓN DE LA VIRGEN (Fig. 5), con rostros que reflejan bien su pesar mediante expresivos gestos de dolor y pena. El primero sostiene en su mano derecha algo que parece una llave (lo que sería lógico) y en la izquierda un cuenco, mientras que San Juan porta en la derecha la palma de mártir de la Virgen que le dio un ángel⁽¹⁹⁾. En la parte superior y sobre fondo rojo, se adivina la presencia de Jesucristo recibiendo el alma de su Madre, representada, como era habitual, como una figurilla infantil nimbada. A los pies de la Virgen, está presente un extraño personaje no identificado, que parece preparar algún tipo de ungüento o aroma con el que ungir el cuerpo de la Madre, para dar la extrema unción. En primer término aparecen dos personajes, uno con un libro sobre sus rodillas y manto blanco que le cubre hasta la cabeza, y a la derecha otro en actitud orante con atuendo rojo. Algunos de los asistentes ocultan los rostros con sus togas, con lo que se solventa la dificultad que entraña el tener que plasmar

físicamente los dolores. En el centro, siete velas que podrían aludir a los Siete Gozos de la Virgen, quien como protagonista de la acción ocupa la mayor parte de la composición, recostada sobre un lecho con fondo de oro y brocados rojos semejantes a los que sirven de fondo en la tabla central, y con las manos cruzadas, el rostro envejecido y de expresión serena, cubriendo su cabeza con una toga blanca. También aquí el número de personas sobrepasa el habitual de once, pues Santo Tomás estuvo ausente según el apócrifo “De Transitus”, (episodio no narrado en el Evangelio) lo que nos llevaría a pensar sobre la aventurada posibilidad de que este maestro no estuviese documentado, o bien que alguna de las figuras sea fruto de un repinte posterior⁽²⁰⁾.

El banco lo componen, como ya advertimos, cinco tablas en las que se efigian tres santas y un santo, a saber: Santa Lucía, Santa Bárbara, Santa Quiteria y San Sebastián, y en el centro de todos ellos, la figura de un Cristo Varón de Dolor. Estos cuatro santos se ven figurados sobre fondos iguales, todos ellos sedentes y con sus correspondientes atributos que les identifican, llevando, excepto el Santo, sus palmas de martirio.

Intentemos hacer una lectura iconográfica de todas estas composiciones; de izquierda a derecha, SANTA LUCÍA (Fig. 6) sosteniendo en su mano izquierda un plato con dos ojos, y la derecha con el atributo de que sufrió martirio. Fue quemada, pero resistió al fuego y, tras varios tormentos más, murió al ser degollada con una espada. Lo que más nos llama la atención es que en ningún momento se habla de que a la Santa le sacasen los ojos, por lo que su lectura no debe tener otro sentido que por el mismo nombre derivado de “luz”, pues en ella “...coincidieron la pureza de la Virgen sin la menor corrupción, caridad, rectitud hacia Dios...”⁽²¹⁾. La figura, nimbada y sobre fondo de oro y brocados rojos como el resto de las mártires, es de una cierta belleza serena, de pelo rubio rizado, por el que el pintor parece sentir cierta predilección, y con un manto negro.

(19) Según el Apócrifo *De Tránsitus*.

(20) Debemos señalar que el 1 de noviembre de 1950, el Papa Pío XII define como Dogma de Fe que María fue asunta en cuerpo y alma, por lo que no murió.

(21) VORÁGINE, S. de la: *La Leyenda Dorada*. Alianza Forma.



(Fig. 6): Santa Lucía. (Foto: Alejandro García)

Como Santa Lucía, SANTA BÁRBARA fue decapitada a principios del siglo IV en tiempos del emperador *Maximiano* tras sufrir semejantes tormentos como el de ser azotada y quemada a manos de su padre, por no querer renegar de su religión cristiana. Se le suele reconocer por estar junto a una torre, con la palma de mártir y con un libro abierto entre sus manos entregada a la lectura y la meditación. La torre, donde fue bautizada a escondidas, se nos muestra en perspectiva con las tres ventanas típicas en su cara frontal que aluden a la Trinidad. Es, en sí, una de las pinturas más bellas de todo el retablo⁽²²⁾, con larga cabellera rubia que le cae en rizos sobre los hombros y los brazos, nimbada y cubierta con capa blanca sujeta con un broche, sobre el manto rojo.

Algo extraña es la presencia de SANTA QUITERIA, ignorada por *Santiago de la Vorágine* en la “Leyenda Dorada”, de la que sabemos que, como Bárbara, fue bautizada a escondidas y fue decapitada, no directamente por su padre, aunque sí por orden suya⁽²³⁾. Se le representa con la palma de martirio que tiene aquí en su



(Fig. 7): San Sebastián. (Foto: Alejandro García)

mano derecha, mientras que con la izquierda sostiene un libro cerrado y una cuerda a la que está atado su atributo iconográfico: el perro rabioso, pudiendo ver si nos acercamos, incluso la espuma que le sale de la boca, los dientes y la lengua. Es por ello por lo que la devoción popular la invoca contra la rabia⁽²⁴⁾. Colocada sobre el mismo tipo de fondo, como si todas las santas hubiesen posado para el artista, el mismo pelo rubio y una capa negra sobre manto rojo, es la figura artística menos convincente del banco si advertimos detalles como el de sus ojos.

Y llegamos ya al solitario SAN SEBASTIÁN (Fig. 7), mártir por todos conocido aunque aquí no lleve la palma, que se ve sustituida por una flecha que sostiene con su mano derecha, mientras que con la izquierda muestra el arco. Es así como se le reconoce, pues fue asaetado por un pelotón de soldados a las órdenes de Diocleciano y Maximiano, dejándole como una “especie de erizo”⁽²⁵⁾. Pero no muere; tras ser curadas sus heridas

(22) Es una de las partes del retablo que más necesita ser restaurada.

(23) FERRANDO ROIG, J.: *Iconografía de los santos*. Ed. Omega. Barcelona, 1952.

(24) Esta puede ser una de las primeras representaciones de este tipo, pues hasta el siglo XVI le solía acompañar un animal en forma de demonio.

(25) VORÁGINE, S. de la: *Ibidem*, p. 111.

se vuelve a presentar ante los emperadores, quienes, sorprendidos, mandan que lo apaleen hasta morir y que después sea arrojado a una cloaca. Es ahora donde encontramos una semejanza con la santa del otro extremo del banco, Santa Lucía, pues fue a ella a quien el Santo se apareció indicándole el lugar donde hallar su cuerpo para que fuese enterrado junto a los Apóstoles. Tocado con gorro y nimbado, se presenta sobre fondo de oro y brocados no rojos como los de las santas, sino negros, acaso por su condición de hombre. También de cierta belleza, podemos advertir muy de cerca incluso el número de pestañas que tiene en cada ojo. Descalzo, está cubierto con manto negro y una elegante capa roja.

En el centro de todos los santos mártires, un CRISTO DE PIEDAD, uno de los temas más difundidos en la iconografía valenciana y que responde a una visión que tuvo *San Gregorio*⁽²⁶⁾. Presenta diversas variantes, aunque la más típica es la que aquí se nos muestra: la de medio cuerpo surgiendo del sarcófago (en incorrecta perspectiva por cierto) y con las manos cruzadas sobre el vientre, resaltando la herida del costado. Es el conocido también como *Christus Patiens*, *Imago Pietatis* o *Varón de Dolor*, con nimbo crucífero símbolo de su divinidad y con la expresión triste en su rostro por su condición de mártir de todos los mártires. El pintor nos muestra con claridad las llagas de la manos y la lanzada de Longinos. Tapado de cintura hacia abajo con la sábana blanca, de vientre caído y ombligo bajo, es sostenido por dos ángeles alados semejantes a los del panel central y ataviados con ricas vestimentas y mantos brocados.

Hemos dejado para el final la composición que ocupa gran parte del retablo en su parte central y que lo preside de manera majestuosa. Nos muestra este pintor una VIRGEN ENTRONIZADA CON EL NIÑO (Fig. 8) en su regazo, rodeados a ambos lados por dos ángeles. Es la Virgen como *Mater Dei* y *Regina Angelorum*, arquetipo consagrado en Valencia por *Lorenzo Zaragoza* a fines del siglo XIV y luego tan divulgado por *Pere Nicolau* y su escuela. Hemos de reconocer que la belleza de esta imagen nos llevó a pensar, en un principio, sobre la posibilidad de la intervención de otro maestro en esta tabla, pero la afinidad que presenta con la imagen de la Epifanía, acabó por hacer desestimar tal idea. Sentada en un trono que recuerda algo al de la Virgen de la Sapiencia de la Universidad de Valencia pintada por Nicolás Falcó⁽²⁷⁾, sostiene en su mano derecha, de dedos estilizados, una pequeña flor, mientras con la izquierda parece sujetar al Niño sentado sobre su pierna, que juega con un jilguero de bello plumaje en alusión, en la mayoría de las ocasiones, al alma humana⁽²⁸⁾. El rostro de la Virgen está muy logrado, de ojos expresivos, boca



(Fig. 8): Virgen entronizada con el niño. (Foto: Alejandro García)

pequeña y mejillas sonrosadas, con la frente despejada, pues sujeta la cabellera una diadema con broche de perlas, cayéndole un mechón por el lado derecho, y coronada por una enorme aureola decorada con una magnífica labor de buril, sobre fondo de oro. En la parte superior, una zona negra con cinco pequeños agujeros, donde con toda seguridad hubo en su tiempo un dosel coronando esta preciosa escena.

(26) TRENS, M.: *La Eucaristía en el arte español*. Aymá S.L. Editores. Barcelona, 1952, p. 134.

(27) BENITO GOERLICH, D.: "Nuestra Señora de la Sapiencia patrona de la Universidad de Valencia", en el catálogo de la Exposición sobre la restauración de la tabla de Nuestra Señora de la Sapiencia. *Estudi General*. Valencia, 1989, pp. 9-31.

(28) FRIEDMANN, H.: *The Symbolic Goldfinch*. Pantheon Books. Washington, 1946.

3. EL TEMA DE LOS SIETE GOZOS Y SUS FUENTES

El tema de la Vida de la Virgen lo forman, habitualmente y como en este caso, las siguientes composiciones: Anunciación, Natividad, Epifanía, Resurrección, Ascensión de Cristo, Pentecostés y Dormición de la Virgen. Y decimos habitualmente porque en ocasiones, alguna de las escenas que componen estos Siete Gozos se ven permutados por otros como el de la Purificación de María, La Huida a Egipto, la Visitación... La estructura de todos estos episodios responde a los arquetipos creados con anterioridad al dictado de las Sagradas Escrituras y de otros libros que complementan sus descripciones un tanto esquemáticas; tales son los Evangelios Apócrifos y libros medievales como la "Leyenda Dorada" de Jacobo de la Vorágine o la "Vita Christi" de Sor Isabel de Villena. Además también hay que destacar, como ya mencionamos, la enorme influencia que los artistas recibieron del teatro medieval.

Han sido innumerables los retablos valencianos dedicados a los Siete Gozos, gozos a los que *San Vicente Ferrer* (1350-1419) aludía en sus sermones. En ocasiones se reducen a seis, y en otras se ven ampliados a ocho o nueve, reconociéndose dos tipos: los terrenales o "*septem gaudiorum qua habuit in praesenti vita*", y los celestiales o "*septem spiritualium quae habet in eternum*". Su devoción se vio incrementada en Valencia bajo el episcopado de *D. Alfonso de Borja* (posteriormente Calixto III) en 1432⁽²⁹⁾.

Pero remontémonos al origen de esta devoción. *Reau* señala que ya desde el siglo XIII se puede ver aparecer, y que fue popularizada por la orden toscana de los Servitas (esclavos de la Virgen)⁽³⁰⁾. Sin embargo, un pequeño libro de rezos descubre el probable origen de tan extraordinaria devoción al advertir sobre los *Septem Gaudiorum B.M.V.*, esto es *Bienaventurada Virgen María*, que fueron los primeros padres de esta orden los que la instituyeron en 1233, no sólo la popularizaron, al señalar que "...a primis Patribus Ordinis nostri instituta est."⁽³¹⁾, noticia que confirmamos en los *Anales de la Orden*⁽³²⁾.

Parece ser, que en el año 1233, siete de los miembros de la *Cofradía dei Laudesi*, todos ellos comerciantes florentinos, tuvieron por separado una inspiración común en la que la Virgen les invitaba a que se retirasen a la oración y a servir en nombre suyo. Previa conversación con el Obispo Ardingo, marcharon al Monte Senario, a once kilómetros al norte de Florencia, donde "...en gratitud perpetua a la Madre de Dios establecen que cada sábado por la tarde se canten los Siete Gozos..."⁽³³⁾; por supuesto, cada canto corresponde a uno de los gozos que, conjuntamente, componen la vida de la Virgen, y estos

son los ya citados: Anunciación, Natividad, Epifanía, Resurrección, Ascensión de Cristo, Pentecostés y Dormición. Ya de fecha posterior es la *Orden de los Servitas* instaurada como tal, exactamente en el año 1240, y en el año 1288 los siete monjes fundadores fueron canonizados en grupo por el Papa *León XIII*.

Como antítesis de todo esto, nacería posteriormente la devoción a los Siete Dolores de la Virgen. En 1423 el Sínodo de Colonia une a las fiestas de la Virgen una nueva, la de las Angustias o Dolores de la Virgen, aunque ya medio siglo antes los artistas representaron este tema⁽³⁴⁾.

Entre los ejemplos más notorios de los retablos valencianos dedicados a la Vida de la Virgen se encuentran: el retablo de Rubielos de Mora, de la escuela Nicolau-Marzal⁽³⁵⁾, el del Museo de Arte de Cataluña atribuido a Marzal de Sax y a Pere Nicolau, el retablo de Sarrión, de Nicolau, adquirido en 1986 para el Museo San Pío V⁽³⁶⁾, el del Museo de Bilbao, también de Nicolau⁽³⁷⁾. De la misma escuela es el que se conserva en el museo valenciano⁽³⁸⁾, o el rescatado por *Catalá Gorgues* y atribuido por él mismo al Maestro de Rubielos, discípulo de Nicolau e identificado por *Hériard Dubreil* con *Jaume Mateu*⁽³⁹⁾. Probablemente sean innumerables las obras dedicadas a los Siete Gozos, aunque sobre ello ya hizo Saralegui una pequeña relación⁽⁴⁰⁾. Un completo estudio sobre su repercusión en la pintura valenciana merecería atención aparte.

(29) SARALEGUI, L. de: "Sobre...", p. 281. La razón de esto podría relacionarse quizás, con la predicción que hizo San Vicente Ferrer de que algún día Alfonso de Borja sería Papa, y de que le canonizaría. Y así fue: Calixto III declara la santidad de su compatriota, aunque la Bula fue publicada tres años después de la muerte de este Papa, por Pío II en 1458.

(30) REAU, L.: *Iconographie de l'Art Chrétien*. Presses Universitaires de France. Tomo 2. París, 1957, p. 108.

(31) BENETTI, Alfonsus M.: *Directorium Patrum et Clericorum*. Curia Generalis Ord. Servorum B.M.V. Roma, 1951, p. 265.

(32) Fray Archángelo GIANIO FLORENTINO: *Annaliu Sacri Ordinis Fratrum Servorum*. Typis Marescandali. Tomo 1. Lucca, 1719, Centuria I, L. I, capt. VII, 2.

(33) BENETTI, A.M.: IBÍDEM.

(34) El ejemplo más antiguo conocido por Mále en *L'Art Religieux de la fin du Moyen Age en France*. Librari Armand Colin. París, 1969, p. 123, es el de un manuscrito francés de la Biblioteca Nacional de París, iluminado entre 1380-1390.

(35) Estudiado por C. Rodrigo en AAV. Valencia, 1988, pp. 43-53.

(36) Estudiado por C. Rodrigo en AAV. Valencia, 1987, pp. 8-16.

(37) Estudiado por C. Rodrigo en AAV. Valencia, 1990, pp. 39-46.

(38) "Retablo de la Virgen". Hacia 1430. Nicolau-Marzal. Oleo sobre tabla. 410x320 cm. Número 278. Museo San Pío V. Garín, F.M.: *Catálogo...*, p. 89.

(39) CATALÁ GORGUES, M.A.: "La pintura medieval valenciana. Temas y fuentes literarias". AAV. Valencia, 1977, p. 126.

(40) SARALEGUI, L. de: "La pintura valenciana medieval". AAV. Valencia, 1952.

4. EL RETABLO Y LA CRÍTICA

La autoría de este “retablito”, citado en estos términos y muy superficialmente por Saralegui⁽⁴¹⁾ queda en el anonimato, aunque este historiador nos propone la posibilidad de que el autor sea el mismo que el del San Antonio de Padua del Museo San Pío V⁽⁴²⁾. No podemos por menos que compartir esta opinión, al advertir la similitud de los rasgos de los dos ángeles que arrojan con un manto (que a la vez es fondo de oro y brocados de la tabla) al Santo, con los que rodean a la Virgen en la tabla central del retablo, semejanza que también encontramos en los tipos de brocados de ambas pinturas. Por otro lado, podría confirmarse la procedencia del Santo, de la capilla homónima del Convento de Santo Domingo, por la que apuesta Saralegui. Esta obra fue igualmente citada por Post, quien concede la autoría a un “...aventajado seguidor, más que por el propio Maestro...”, refiriéndose al de Martínez Vallejo⁽⁴³⁾.

Comparado por Hernández Guardiola con el retablo del denominado por él mismo *Maestro de Onil*, por encontrarse en la Iglesia parroquial de dicha localidad, al advertir que “*Casi idénticas son sus composiciones...*”⁽⁴⁴⁾. Como es sabido, las representaciones de este tipo (como Anunciación, Epifanía, Resurrección...) suelen ser muy semejantes en cuanto a su estructura y composición de lugar, que responde fundamentalmente a los cánones que surgen al dictado de los textos sagrados y otros, y bajo la influencia del teatro medieval como máximo foco de distracción; sin embargo, estas mismas escenas varían, como es natural, dependiendo del estilo formal personal de cada artista, como ocurre en el presente caso.

Esta obra puede fecharse hacia la primera década del siglo XVI, pues se observan que ciertos principios renacentistas han calado, aunque superficialmente, en el maestro autor, como son algún paisaje de fondo y deficientes perspectivas en las tablas de la Natividad y Pentecostés y en el trono de la Virgen en el panel central. Por otra parte, advertimos la presencia de ciertos goticismos como son los fondos dorados burilados, así como una cierta crudeza de algunos rostros, rigidez, desproporción de los cuerpos, cabezas y manos. Es por todo ello un ejemplo, uno entre muchos, de la rivalidad de estilos a la que nos referimos anteriormente y que caracteriza sobremanera gran parte de la producción pictórica de toda esta época.

El autor de la obra en cuestión, es pues, ya lo indicó Post, un hipotético discípulo de talento del Maestro de Martínez Vallejo, y como tal, da muestras aquí de una cierta técnica que le confiere carácter y estilo propio,

(aunque nunca debemos desechar otras posibilidades, como la de que sea una primera fase de una gran maestro) sobre todo si nos detenemos a admirar la calidad de lo que es el tema central del retablo, la Virgen sedente, y más aún, su rostro. Por contra, también encontramos algunos arcaísmos en detalles como el ojo izquierdo de Santa Quiteria y la forma esquemática de representar las nubes o el cielo arremolinado.

VICENTE SAMPER EMBIZ

-
- (41) SARALEGUI, L. de: *El Maestro de Santa Ana y su escuela*. Valencia. Ed. Alfonso el Magnánimo. Valencia, 1950, p. 62.
 - (42) “San Antonio de Padua”. Hacia 1500. Maestro de Martínez Vallejo. Oleo sobre tabla. 114x70 cm. Número-188. Museo San Pío V. Garín, F.M.: p. 55.
 - (43) POST, Ch. R.: *A history of Spanish Painting*. Vol. VI, tomo II. Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts, 1935, p. 370.
 - (44) HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L.: *Pintura gótica y renacentista valenciana. (Nuevos estudios y atribuciones)*. Instituto de Estudios Alicantinos. Alicante, 1983, p. 25.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEJOS MORAN, A.: *La Eucaristía en el Arte Valenciano*. Institución Alfonso el Magnánimo. Valencia, 1977.
- BENETTI, Alfonsus M.: *Directorium Patrum et Clericorum*. Curia Generalis Ord. Servorum B.M.V. Roma, 1951.
- BENITO GOERLICH, D.: “Nuestra Señora de la Sapiencia, Patrona de la Universidad de Valencia”. *Estudi General*. Valencia, 1989, pp. 9-31.
- CATALA GORGUES, M.A.: “La pintura medieval valenciana. Temas y fuentes literarias”. AAV. Valencia, 1977, pp. 117-128.
- CATALA GORGUES, M.A. y Martín López, R.: *Catálogo-Guía de la Casa-Museo Benlliure*. Valencia, 1984.
- Catálogo: *El siglo XV valenciano*. Valencia, Museo de BB.AA., 1973 (a cura F.V. Garín, C.S. d’Hyver y R. Culebras).
- COMPANY, X.: “El círculo del Maestro de Perea como núcleo medievalizante de la pintura valenciana (1490-1520)”. *Simposium. Persistencia del Gótico en la Edad Moderna. Arte Gótico Postmedieval*. CEHA. Segovia, 1985, pp. 259-265.
- *La pintura hispanoflamenca*. Colecc. Descubrim el País Valencià. Ed. Alfons el Magnànim. Valencia, 1990.
- “Una muerte de San Martín del Maestro de San Lázaro”. AAV. Valencia, 1991, pp. 26-30.

- COMPANY, X. y GARIN LLOMBART, F.V.: "Valencia y la pintura flamenca", *Historia del Arte Valenciano*, vol. II. Consorcio de Editores. Valencia, 236-271.
- DUBREIL, M.H.: "Le gótiqne á Valence. II. Pedro Nicolau et son école: Jaime Mateu". *L'Oleil*, núm. 236, marzo 1975.
- Evangelios Apócrifos, Los: Colección de la Biblioteca personal de Jorge L. Borges. Ed. Hyspamérica. Barcelona, 1988 (volumen 2).
- FERRANDO ROIG, J.: *Iconografía de los Santos*. Ed. Omega. Barcelona, 1950.
- FERRERAS, Juan de: *Vida de Ntra. Sra. María Santísima, Virgen y Madre de Dios, conforme a las Santas Escrituras, Santos Padres y lo más conveniente*. Imprenta de Manuel Román. Madrid, 1733.
- Fray Archángelo GIANIO FLORENTINO: *Annalium Sacri Ordinis Fratrum Servorum*. Typis Marescandali. Tomo I. Lucca, 1719.
- FRIEDMANN, H.: *The Symbolic Goldfinch*. Pantheon Books. Washington, 1946.
- GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M.^a: *Catálogo-guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*. Valencia, 1955.
- *Historia del Arte de Valencia*. Caja de Ahorros. Valencia, 1978.
- GUDIOL, J.: *Pintura Gótica*. Col. Ars Hispánie. Vol. IX. Ed. Plus Ultra. Madrid, 1955.
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L.: *Pintura gótica y renacentista valenciana (nuevos estudios y atribuciones)*. Instituto de Estudios Alicantinos. Alicante, 1983.
- *Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas*. Catálogo de la exposición en la Sala de Exposiciones CAM. Alicante, 1990.
- MÁLE, E.: *L'Art Religieux de la fin du Moyen Age en France*, Librari Armand Colin. París, 1969.
- ORSINI: *La Virgen*. Librería religiosa. Valencia, 1850.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. (et alt): *Valencia*, en tierras de España. Barcelona, 1985.
- POST, Ch. R.: *A history of Spanish Painting*, vol. VI. Harvard University Press. Cambridge-Massachusetts, 1935.
- PSEUDO Buenaventura: *Meditaciones de la vida de Cristo*, traducido al inglés por R. Manning of Brunne. Ed. Readows Cowper, Milwood. New York, 1987.
- REAU, L.: *Iconographie de l'Art Chretien*. Presses Universitaires de France. París, 1958.
- Rvdo. P. J. FABREGÁS CAMÍ: *María: Vida de la Virgen*. Ed. Augusta. Barcelona, 1965.
- SARALEGUI, L. de: *El Maestro de Santa Ana y su escuela*. Ed. Alfonso el Magnánimo. Valencia, 1950.
- *El Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos. Tablas de las salas primera y segunda de primitivos valencianos*. Valencia, 1954.
- "La pintura valenciana medieval". AAV. Valencia, 1952.
- "Sobre algunas tablas del XV al XVI". AEA. Madrid, 1956, pp. 275-290.
- "Miscelánea de Tablas valencianas. Algunas obras de propiedad particular". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1935, pp. 167-182.
- SEBASTIÁN, S.: *Iconografía Medieval*. Ed. Etor. San Sebastián, 1988.
- SOLER D'HYVER, C.: *Valencia. Su pintura en el siglo XV*. Catálogo de la exposición organizada por el Banco de Santander. Valencia, 1982.
- "La Virgen de la Sabiduría de la Universidad de Valencia, y Nicolás Falcó". AAV. Valencia, 1966, pp. 87-93.
- TORMO, E.: *Valencia: Los Museos*. Madrid, 1932, (2 vols).
- *Levante*. Ed. Calpe. Madrid, 1923.
- TRAMOYERES, L.: "El pintor Nicolás Falcó". AAV. Valencia, 1918, pp. 3-32.
- TRENS, M.: *Iconografía de la Virgen en el Arte Español*. Ed. Plus Ultra. Madrid, 1946.
- *La Eucaristía en el Arte Español*. Aymá S.L. Editores. Barcelona, 1952.
- VILLENA, Isabel de: Libro denominado *Vita Christi*... ahora nuevamente publicado según la edición del año 1497 por R. Miquel Planas, Miquel Rius. Barcelona, 1916; y nueva edición, reducida, de Lluïsa Parra. IVEI. Valencia, 1986.
- VORÁGINE, S. de la: *La Leyenda Dorada*. Alianza Forma, Madrid, 1982 (2 vols.)