

EL ICONO QUE SE ESCONDE TRAS EL ICONO DE NUESTRA SEÑORA DE GRACIA

NURIA BLAYA ESTRADA

DE todas esas pinturas sobre tabla de la Virgen con el Niño, en las que el arte italiano y bizantino se funden hasta confundirse, cabe destacar, como ya apuntaba en 1923 Francisco Almarche,¹ dos tablas cuya calidad y belleza las distingue de las restantes: Nuestra Señora de Monteolivete (fig. 2), conservada en la iglesia valenciana del mismo nombre, y Nuestra Señora de Gracia (fig. 1), conservada en la iglesia parroquial de San Agustín de Valencia. A la primera podemos contemplarla hoy en su estado original, despojada, tras una adecuada restauración, de toda la suciedad y los añadidos que el tiempo, irrespetuoso, había dejado en ella como recuerdo de su paso, y que impedía contemplar su belleza y hacer una correcta lectura iconográfica.²

Lamentablemente no podemos decir lo mismo de Nuestra Señora de Gracia, cuyos repintes, aunque dejan todavía adivinar un bellissimo icono, ocultan el verdadero rostro de la Madre de Dios, y no hacen sino confundir a la hora de establecer paralelismos con otras obras o tratar de acercarnos a su posible origen y significado. De todos modos, a pesar de que no se halla en un óptimo estado de conservación, al contemplarla de cerca, observamos un paralelismo que nos hace intuir una relación evidente entre esta tabla y la anteriormente citada de la Iglesia de Monteolivete, un paralelismo que se establece en el estilo, en la fisonomía y también en algunos detalles de su indumentaria.

Es sabido que en este tipo de pintura, tan influida por el arte bizantino, existe un deseo consciente por parte de los pintores de permanecer fieles a la tradición, de ahí la lenta evolución de la pintura de iconos y la dificultad con la que nos encontramos a la hora de intentar establecer una datación aproximada; y esto se hace aún más evidente cuando se trata de representar a la Madre de Dios, ya que se creía conocer el auténtico retrato de la Virgen por medio de imágenes que como "Virgenes de San Lucas" se veneraban por toda la geografía cristiana. Por otra parte, las descripciones que de María nos ofrece la literatura cristiana, basadas proba-

blemente en Virgenes atribuidas al pincel del santo Evangelista, representan a María como una mujer de estatura media, rostro oval, nariz fina y alargada, ojos almendrados y manos y dedos alargados. Así es como aparece representada en la obra que nos ocupa, pintura que evoca inevitablemente el recuerdo de la pintura bizantina; pero al observar su rostro con detenimiento, vemos que, bajo los repintes, se esconde, como se escondía hasta hace poco en la Virgen de Monteolivete, una delicadeza y un deseo de huir de la rigidez y la abstracción que presentan los iconos bizantinos que nos hace pensar en un pintor que conoció de cerca el arte italiano del siglo XIV, tan deudor por otra parte del arte bizantino. Cuando uno contempla de cerca y durante un tiempo la mirada, velada quizá por la tristeza, de la Virgen de Monteolivete, difícilmente pueden pasarle desapercibidos los ojos de ese legendario icono que nos mira desde el altar mayor de la Iglesia de San Agustín.

Otro detalle digno de ser destacado es la indumentaria de María, que consiste en túnica roja con adornos dorados en cuello y mangas bajo *maphorion* oscuro, de tonalidad parduzca difícil de precisar, adornado en sus bordes con el mismo motivo que figura en la túnica. El Niño porta camisa oscura con diminutos adornos dorados y el clásico *imation* rojo que cae en pliegues de gusto clasicista. Pero el detalle que más llama nuestra atención y que hace volver rápidamente la mirada hacia la Virgen de Monteolivete es esa especie de velotoca que María porta bajo el *maphorion* y que aparece cruzado sobre uno de sus hombros dando un toque de gracia y elegancia a ambas pinturas.

En los iconos bizantinos y en la pintura italiana de tradición bizantina anterior a Duccio, era frecuente que el cabello de María se ocultara bajo el *maphorion* por medio de una cofia. Pero en aquellos iconos en los que puede apreciarse de forma evidente la influencia occidental, la cofia comienza a sustituirse por un velo blanco, fino y transparente, que asoma bajo el *maphorion* y oculta la frente y los cabellos de María. Pero lo que ve-

¹ Francisco Almarche Vázquez, "Primitivas pinturas de la Mare de Déu o Santa María en Valencia", *Archivo de Arte Valenciano*, 1923, pp. 25-40.

² Nuria Blaya, "La Mare de Déu de Montolivet. Aproximación a los iconos valencianos", *Archivo de Arte Valenciano*, 1995, pp. 118-124.



Fig. 1. *Nuestra Señora de Gracia*. Iglesia parroquial de San Agustín, Valencia.

mos bajo el manto de María en la tabla de San Agustín, un original detalle que solo porta en el ámbito valenciano la Virgen de Monteolivete, no es precisamente un velo, sino una especie de chal, de tejido mucho más tosco y pesado. Es ésta una prenda que, como veremos, aparecerá en casi todas las representaciones del modelo iconográfico reproducido en la tabla de Nuestra Señora de Gracia, aunque, como dijimos, no es frecuente hallarlo en la pintura de iconos, y nos resulta por lo menos llamativo el hecho de que existan dos tablas en la misma ciudad, y parece que de cronología cercana, que presenten distinta iconografía y repitan este original motivo. Motivo que ha sido posible identificar como una prenda que era usada habitualmente por las mujeres para cubrirse el pecho y sujetar y tapan a los niños durante el periodo de lactancia,³ y, curiosamente, vemos a María luciendo esta toca en dos tablas del siglo XIV que la presentan amamantando al Niño y que se atribuyen a un pintor conocido como Maestro della

Madonna di Tersatto;⁴ se trata de un artista de la llamada “Escuela Adriática”, probablemente itinerante, en el que puede apreciarse, a pesar del aspecto algo provinciano de sus obras, algunas de las cuales presentan una dudosa calidad, una voluntad por romper con la tradición e incorporar un naturalismo que se aprecia, sobre todo, en el rostro de María. Un rostro cuyos rasgos, según la crítica, distingue a las figuras de este anónimo pintor: cejas elevadas y ojos almendrados y rasgados.⁵

A pesar de las concomitancias entre la obra de este pintor y las anteriormente citadas, la diferencia en la calidad y ejecución no nos permite una atribución tan arriesgada; pero sí podría llevarnos, que no es poco, a pensar que el Maestro della Madonna di Tersatto se inspiró para sus obras en modelos que ya existían en la primera mitad del siglo XIV y que presentaban algunos de los rasgos más originales y característicos de las tablas valencianas de Nuestra Señora de Gracia y la Virgen de Monteolivete, modelos en los que los autores de estas tablas podían también haberse inspirado. Como ya señalamos, las pinturas del Maestro della Madonna di Tersatto presentan una calidad bastante inferior a las tablas valencianas y podían proceder de algún taller autóctono situado en un centro periférico, y no directamente de Venecia como algunos autores apuntaron, ya que en esta ciudad la fusión de lo italiano y lo bizantino produjo en el siglo XIV obras de alta calidad, sobre todo a partir del momento en que empezó a dejarse sentir la influencia de Paolo Veneziano y su escuela. Ya apunté al hablar de la Virgen de Monteolivete que Venecia, el lugar donde la *maniera greca* persistió todavía hasta bien entrado el siglo XIV, y donde vivía una importante y numerosa colonia griega, podría ser, sin descartar otras posibilidades a las que también hacía referencia, la ciudad en la que podría haberse ejecutado esta obra singular en la que Oriente y Occidente se funden hasta confundirse.⁶

Pero sea cual sea su origen, lo que sí nos atrevemos a afirmar es que su autor está muy cerca del que realizara, posiblemente en una fecha aproximada, la tabla que hoy se venera en la Iglesia de San Agustín, pues la relación entre ambas va más allá de lo que hasta aquí hemos apuntado. Siguiendo con la descripción de su indumentaria, hay que añadir que, aunque en lo esencial es similar en ambas tablas, la técnica con la que están realizados los pliegues en la de San Agustín, en base a ese entramado de hilillos de oro de origen bizantino conocido como “assist”, difiere de la de Monteolivete, más cercana en este sentido a la técnica occidental. Pero si observamos atentamente la parte inferior derecha de la tabla, vemos como los desprendimientos de la última capa de pintura nos informan de un repinte y nos permiten ver claramente parte de lo que debió ser el icono original; para nuestra sorpresa nos encontramos con que el *maphorion* que originalmente portaría

³ Marisa Bianco Fiorin, “La Madonna bizantina di Valvasone e il problema della Scuola Adriatica”, *56 Congrès Societât Filologjiche Furlane*, Valvasone, 1979, p. 25 (nota nº 1).

⁴ Se trata de la Virgen con el Niño conservada en la iglesia parroquial de Valvasone, y una Virgen con el Niño y Santos de la colección Acton, en Florencia.

⁵ Marisa Bianco Fiorin, *op. cit.*, pp. 23-27, y G. Gamulín, “Il Maestro della Madonna di Tersatto”, *Arte Veneta*, 1966, pp. 18-25. Véase también, del mismo autor “La pittura su tavole nel tardo Medioevo sulla costa orientale dell’ Adriatico”, *Venezia e Levante fino al secolo XV*, Venezia-Firenze, 1974, p. 181, y *Madonna and Child in old art of Croatia*, Zagreb, 1971, pp. 21-22 y p. 131.

⁶ Nuria Blaya, *op. cit.*, pp. 123-124.

Nuestra Señora de Gracia presenta una tonalidad azul que no deja lugar a dudas, y con los repintes han desaparecido los restos de esos hilos dorados que deberían corresponder por tanto a una intervención posterior. Por tanto, el color y la técnica con la que está realizado el manto de la Virgen, lo único que podemos apreciar en ese pequeño desprendimiento al que antes hacíamos referencia, acercan más este icono al de la Virgen de Monteolivete.

Los datos no pueden ser más evidentes: debajo de lo que hoy contemplamos en el altar mayor de la Iglesia de San Agustín, un icono no exento por otra parte de calidad y belleza, se esconde, bajo los repintes, la auténtica imagen de Nuestra Señora de Gracia, y por ello creo que es urgente y necesaria una acertada restauración que permita a los valencianos conocer el verdadero rostro de una imagen tan emblemática.

Breve historia de la imagen

Sobre el origen de esta antigua pintura, la tradición recoge una poética leyenda que justificaría también su advocación;⁷ dos religiosos del convento de San Agustín, que había sido fundado en 1307 por el padre Francisco de Salelles, fueron enviados por éste a la ciudad para encargar una imagen de la Virgen a uno de los mejores pintores; en el camino o calle de Gracia, les sale al encuentro un extranjero, un embozado, o un ángel vestido de peregrino, según versiones, que les pregunta por la causa de su viaje; al decir los frailes que iban a encargar una imagen de María, el desconocido sacó un cuadro de la Virgen que llevaba escondido en la capa y se lo entregó a los religiosos diciéndoles que se lo daba "de gracia", es decir, sin pagar nada a cambio.

Pero afortunadamente, también los documentos nos informan de su existencia ya en el siglo XIV, y de cómo esta imagen fue objeto de rogativas, acciones de gracias, peticiones, fiestas, etc..., hasta el punto que, como señalaba Almarche,⁸ en el siglo XV esta devoción absorbe todas las de Valencia.

Se le nombra también en diferentes privilegios de los Reyes de Aragón y su fama trascendió fuera de Valencia, y es sabido que en 1370 el propio Enrique II le dedicó una capilla en el claustro pagando su coste y dotándola con tres mil maravedís, según privilegio concedido en Burgos el 17 de mayo de 1372, confirmado más tarde por los Reyes Católicos el 22 de noviembre de 1472. Seis lámparas de plata lucían noche y día ante esta sagrada imagen y, en ocasiones, toda la ciudad llegaba en procesión a los pies de su patrona, la Virgen de Gracia. El 8 de septiembre de 1754 fue inaugurada una nueva capilla más grande, obra de Vergara. Durante la invasión francesa se robaron las joyas de la Virgen y tras la desamortización el convento de San Agustín fue convertido en cárcel, y con este motivo en 1835 fue destruida la capilla de la Virgen de Gracia,



Fig. 2. *Nuestra Señora de Monteolivete*. Iglesia de Nuestra Señora de Monteolivete, Valencia.

colocándose la imagen dentro del templo, que había quedado clausurado. El 1 de noviembre del año siguiente tuvo lugar la reapertura de la Iglesia de San Agustín al culto y los fieles pudieron continuar venerando la imagen de la Virgen de Gracia instalada ahora en uno de los altares laterales. Durante la guerra civil el Ayuntamiento se llevó la imagen y su custodia, que fueron devueltas tras la contienda y colocadas tras la restauración de la iglesia en altar mayor, donde sigue siendo objeto de una gran veneración por parte de los fieles.⁹

El prototipo iconográfico de Nuestra Señora de Gracia

A juzgar por el número de representaciones conocidas de tipología similar en las que tendremos ocasión de detenernos más adelante, parece que nos hallamos ante un modelo iconográfico que tuvo una gran difusión en el arte cristiano oriental y occidental.

En la tabla de San Agustín vemos a María, como ya indicamos, vistiendo el *maphorion* oscuro de inspiración bizantina sobre túnica roja, bajo el que asoma el

⁷ Jordán, *Crónicas de la Orden de N.P.S. Agustín*, Valencia (s.a.), parte 1ª, cap. II; P. José Tomás, *Memorias históricas de la prodigiosísima y celestial imagen de Nuestra Señora de Gracia venerada en su Real Capilla del Convento de N.G.P. San Agustín, de Valencia*, Valencia (s.a.); Andrés de Sales Ferri Chulio, *Iconografía mariana valentina*, Valencia, 1986, p. 88.

⁸ *Op. cit.*, p. 37.

⁹ Todas estas noticias relativas al icono y a la iglesia de San Agustín se recogen en el libro de F. Moscardó i Cervera, *Imatges venerables de la ciutat de València*, Valencia, 1957, pp. 97-101.



Fig. 3. Escuela de Novgorod: *Virgen de Konevec*. Finales s. xv. Colección Ostroukhov, Moscú.

chal que se cruza sobre uno de sus hombros. Su mirada, velada por la tristeza quizá de presentir la futura Pasión de su Hijo, se dirige fija al espectador. En su brazo izquierdo sostiene al Niño que, como tal, juega con un pajarillo que sostiene en su mano izquierda y cuya pata está sujeta por una cuerda cuyo extremo toma con la diestra. La Virgen inclina la cabeza hacia el lugar donde su Hijo se encuentra, deja reposar una de sus manos sobre su rodilla, y con la otra le sostiene, tomando delicadamente entre los dedos algún pliegue de su propio manto.

Aunque podría interpretarse como una variante de la *Odigitria*¹⁰ a la que se le hubieran incorporado, gestos, actitudes o atributos más naturalistas como el pajarillo que el Niño sostiene entre sus manos, otras obras de diversa procedencia que repiten sin apenas diferencias el modelo descrito nos informan que nos hallamos ante una tipología muy concreta que gozó de gran fortuna en la iconografía mariana hasta fechas muy tardías.

Dentro de este prototipo, el icono que la historiografía ha considerado más antiguo y modelo de todos los demás, se venera en Rusia, concretamente en el monasterio de Konevec, sobre una pequeña isla del lago Ladoga. El fundador de dicho monasterio, el monje Arse-

nio, lo recibió en un viaje al Monte Athos en 1393, y a su regreso mandó construir para él una capilla en la isla. Dos siglos más tarde el icono obraría el primer milagro y el monasterio de Koniev se convertiría en un importante centro de peregrinación, lo que justificaría quizá la difusión en este país de este singular modelo iconográfico. En la época de las invasiones fue trasladado a Novgorod, donde permaneció hasta 1798 y al año siguiente fue trasladado a San Petersburgo para ser adornado con un nuevo revestimiento. Ese mismo año fue finalmente devuelto al monasterio de Konevec.¹¹ Aunque confieso no haber podido contemplar el icono original que conozco solo por distintas copias y por algún dibujo, creo poder afirmar que la iconografía, los gestos y la indumentaria se corresponden en lo esencial con el de la Virgen de Gracia, y lo mismo podemos decir de dos variantes rusas de este modelo que, a excepción de algunos detalles, son fieles al prototipo anteriormente descrito.

La Virgen de Konevec que se conserva en la colección Ostroukhov de Moscú (fig. 3), está datada a fines del xv o principios del xvi y se considera obra de la escuela de Novgorod. Es un icono de gran calidad, aunque los rostros de la Virgen y el Niño estén repintados, y el fondo aparece adornado con el típico revestimiento de metales preciosos conocido en el arte ruso como "rizza".¹²

Otra versión, más tardía de la Virgen de Konevec, obra probablemente de un artista griego y fechada alrededor de 1592, se conserva en la Academia Imperial de las Artes en San Petersburgo (fig. 4). El comitente de dicho icono es el arzobispo Arsenio de Elassona (1550-1626), un personaje notable en la historia de Rusia, que destacó por su caridad, por promover la construcción de numerosas iglesias y monasterios y por sus innumerables regalos y donaciones.¹³

Ambos iconos presentan en lo esencial, como apuntábamos, la misma iconografía que Nuestra Señora de Gracia; las diferencias son mínimas y en el caso de la tabla moscovita, además de algunos detalles de su indumentaria, destaca la mirada de María, que se dirige hacia el mismo lugar que la del Niño, posiblemente al pajarillo que sostiene entre sus manos, y no al espectador como en la tabla valenciana; por su parte, la tabla de San Petersburgo representa a la Virgen y el Niño dirigiendo ambos su mirada al espectador, y otro detalle que las separa del resto es que la Virgen no porta bajo el maphorion, en este caso rojo, ese chal blanco que se convierte en uno de los rasgos distintivos de este tipo iconográfico, sino que el artista ha representado a María, quizá por tratarse de un artista griego y por tanto más aferrado a la tradición, con la típica cofia bizantina.

En ambos casos el Niño sostiene en las manos un ave de color blanco, que con frecuencia se ha identificado con una paloma y de ahí que para este icono se

¹⁰ Es uno de los tipos más antiguos de la iconografía mariana bizantina y aquel que se consideró como el original, atribuido a San Lucas, se veneraba en la iglesia de *Ton Odegon*, en Constantinopla; La *Odigitria* o Virgen Guía, suele portar al Niño en su brazo izquierdo, lo muestra con el derecho, y Éste con la diestra bendice y sujeta con su mano izquierda el rollo de la Ley.

¹¹ Ego Sandler, *Les icônes byzantines de la Mère de Dieu*, París, 1992, pp. 242-243; Maria Donadeo, *Icones mariales russes*, París, 1990, p. 49; N. Kondakov, *The Russian Icon*, 1927, pp. 80-82.

¹² T. Talbot Rice, *Icons*, Londres, 1990, pp. 28-29.

¹³ Catálogo de la exposición *Mille Anni di cristianesimo nell' arte russa. Icone dall' XI al XX secolo*, Aosta, 1997, pp. 222-223.

utilice también la denominación “Golubitskaia” (de la paloma).¹⁴

He aquí tres ejemplos de la iconografía rusa que repiten, sin apenas variantes el modelo de la Virgen de Gracia venerada en la Iglesia de San Agustín. ¿Quiere esto decir que es en Rusia donde debemos buscar el origen de este singular modelo iconográfico? A este país, como es sabido llegó procedente del Monte Athos en 1393, pero el motivo, a juzgar por los ejemplos conocidos, y desde luego por la tabla valenciana, parece que estaba ya presente en Italia con anterioridad. Veamos a través del estudio de su significado y de algunas de sus variantes, como los datos nos conducen en otra dirección.

El pajarillo en manos de Cristo Niño. Significación y fortuna iconográfica

Por el hecho de ser criaturas que se elevan al cielo con sus alas, las aves han sido consideradas en ocasiones personificaciones del deseo humano de desprenderse del lastre de lo terreno y alcanzar esferas más elevadas. Y en sentido cristiano, el pájaro que ostenta el Niño Jesús no sería sino el alma que trata de romper los lazos de su cautiverio para volar a refugiarse en Dios.

Y este simbolismo es todavía más claro cuando se trata de una de las aves que con más frecuencia se representa en manos de Cristo Niño: el ruiseñor. La figura de esta bella criatura ha estado siempre ligada a multitud de supersticiones y leyendas, y por tanto encierra infinidad de significados simbólicos; como era un ave que enseñaba a cantar a sus crías en el nido se convirtió en alegoría de las dotes pedagógicas, y por otra parte, se pensaba que su corazón confería a quien lo tomaba buena voz y dotes para la oratoria; en Oriente era también muy apreciado por su dulce canto, que, en ocasiones, se consideraba, como en Occidente, un presagio de buena suerte. Pero el lenguaje popular interpretó a veces el canto del ruiseñor como el grito de socorro de un alma del purgatorio o el anuncio lastimero de la cercana muerte de alguna persona.¹⁵ También se le atribuía el poder de presagiar enfermedades, particularmente la peste, un dato a tener en cuenta si consideramos que el motivo gozó de un especial predicamento en la pintura del siglo XIV, e incluso se le atribuían, según algunas creencias medievales basadas en la Historia Natural, poderes curativos.¹⁶ Si un ruiseñor se acercaba a un enfermo, especialmente a un niño, era capaz de presentir si tendría lugar su curación; de ser así le miraría fijamente; de lo contrario apartaría de él la mirada. Esta leyenda la encontramos también relacionada con el alcaraván, ave completamente blanca, nombrada en los textos medievales como charadrio o caradrio y que co-



Fig. 4. *Virgen de Konevec*, 1592. Academia Imperial de las Artes, San Petersburgo.

rresponde a nuestro chorlito real. Su capacidad para detectar la enfermedad es mencionada por Plinio, Eliano, Honorio de Autum, Tomás de Cantimpré, el Fisiólogo griego y latino y el Bestiario de Oxford. Este último asocia el color blanco del ave con la pureza de Cristo, que bajó de los cielos y apartó la mirada de los judíos para dirigirla a los cristianos.¹⁷

También sería el ruiseñor un ave relacionada con el sacrificio y con la Pasión de Cristo, y así se explican las manchas rojas que adornan su plumaje; cuenta una leyenda que cuando Cristo caminaba con la cruz a cuestas camino del Calvario, un pájaro revoloteó sobre su cabeza y arrancó una espina de su corona para tratar de aliviar el dolor que le producía al horadar su carne; los hilos de sangre que brotaron de las heridas de Cristo teñirían para siempre sus plumas.¹⁸

El simbolismo del pájaro está también relacionado en ocasiones con la Resurrección, y de ahí que el alma se represente a veces saliendo del cuerpo en forma de ave, con frecuencia una paloma blanca. Este simbolismo se sustenta además con una leyenda que narra en su apócrifo el Pseudo Mateo, según la cual, siendo Cristo niño, construyó con barro doce pajarillos; un judío le recriminaría a San José que los hubiera hecho en sába-

¹⁴ Kondakov (*op. cit.*, pp. 80-82), niega que sea una paloma el ave blanca que el Niño sostiene en sus manos en los iconos rusos de la Virgen de Konevec; para el citado investigador puede ser un ruiseñor, el ave que con más frecuencia aparece en los ejemplos italianos de los que deriva. Kondakov da cuenta de un antiguo *Panagirion* en el que el Niño está representado sujetando un ruiseñor que en este caso ha mantenido su plumaje oscuro.

¹⁵ Hans Biedermann, *Diccionario de los Símbolos*, Barcelona, 1993, p. 407; Marie-Madeleine Davy, *El pájaro y su simbolismo*, Madrid, 1997, pp. 57-61.

¹⁶ Herbert Friedmann, *The Symbolic Goldfinch. Its history and significance in european devotional art*, Washington, 1946, pp. 10-11.

¹⁷ Santiago Sebastián, *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio...*, Madrid, 1986, pp. 121-124.

¹⁸ Friedmann, *op. cit.*, p. 9.



Fig. 5. Anónimo italiano del s. XIV: *Sagrada Familia*. Colección Sterbini, Roma.

do, por lo que éste le reprendió. Jesús al oír a José dio unas palmadas y dijo a los pajarillos “volad” y al mandato de su voz los doce pájaros levantaron el vuelo.¹⁹ Esta leyenda, muy prodigada en la Edad Media, parece estar en la base de muchas representaciones del Niño Jesús ostentando el pajarillo que fueron realizadas en este periodo.

Vemos pues la gran variedad de significados que encierra ese pequeño pájaro que acompaña a Cristo Niño en los cientos de tablas de la Virgen con el Niño, pertenecientes a diversas épocas y procedentes de diversos lugares, que son una buena prueba de la fortuna de la que gozó este motivo en la Historia del Arte cristiano. Pero también es cierto que, a medida que en la pintura se deja sentir de forma más evidente la humanización de los personajes sagrados y éstos comienzan a adoptar las actitudes, a presentar los rasgos y a lucir la indumentaria de los hombres y mujeres contemporáneos, los pintores comienzan también a incluir la figura del pajarillo como un mero juguete en manos de un Niño que, como cualquier otro y tal y como era costumbre, gustaba de este tipo de entretenimientos. Era frecuente que en las casas se tuviera como animal doméstico algún pájaro pequeño, generalmente un ruiseñor, que se convertiría en un juguete animado para los niños al atar

un cordel a una de sus patas.²⁰ Y esto nos lleva a uno de los detalles más significativos y singulares del icono de San Agustín, y nos permitirá relacionarlo con otros ejemplos de los que pudo derivar o en los que pudo influir el hipotético modelo del que partirían: el mencionado cordel con el que el pajarillo está sujeto por una pata y cuyo extremo sostiene el Niño en su mano derecha. El modelo parece proceder, dada la cantidad de ejemplos conocidos, de la pintura italiana del Trecento y según Friedmann²¹ podría relacionarse con ese proceso de humanización de las figuras sagradas al que antes hacíamos referencia, y con esa reacción ante la severidad y rigidez del arte bizantino que tendía a representar a Cristo Niño con los rasgos y los gestos de un hombre adulto. Pero también es cierto que iconográficamente difieren del modelo del que partimos y de sus variantes rusas, más aferradas a la tradición bizantina. Las tablas de la Virgen con el Niño que vamos a comentar, salvo alguna versión tardía del tema en cuestión, solo tienen en común con la Virgen de Gracia, aunque ya de por sí es un dato interesante, el tema del pajarillo atado a una cuerda y un detalle de la indumentaria de María: el velo blanco que asoma por debajo de su manto. Aunque no es una regla fija, lo cierto es que este detalle se repite con sospechosa frecuencia, no solo en las obras del siglo XIV, sino, como veremos en otras bastante posteriores, y puede estar informándonos de la existencia de un prototipo original a partir del cual se llevarían a cabo las diversas versiones del modelo.

Comenzaremos con un ejemplo singular, atribuido en principio a un anónimo pintor de la escuela de Cimabue, datado en la primera mitad del siglo XIV y conservado en la colección Sterbini de Roma (fig. 5). En esta tabla está más que presente la influencia bizantina, que se deja sentir en los rasgos y la indumentaria de los personajes y en las inscripciones que les identifican sobre el fondo dorado. Pero lo que destaca en esta obra es una peculiaridad que la convierte en un ejemplo único, pues a la figura de la Virgen y el Niño se une un tercer personaje, San José, que es el que sostiene y muestra al Niño ese pajarillo cuya pata está atada a la cuerda que sostiene por el extremo el Niño Jesús.²² La tabla fue datada por Venturi alrededor de 1300²³ y la presencia de San José podría relacionarla con el episodio de los pájaros de barro narrado en el Evangelio del Pseudo Mateo y por tanto podría conferirle un significado asociado a la Resurrección. Pero lo que más nos interesa y llama nuestra atención es que, si aislamos la figura de la Virgen con el Niño, con lo cual desaparece el sentido narrativo, nos hallamos ante un icono que, aunque de inferior calidad, recuerda de una forma evidente al icono de Nuestra Señora de Gracia, sobre todo en los

¹⁹ *Evangelio del Pseudo Mateo*, cap. XXVII.

²⁰ En una representación de la Virgen con el Niño del taller de Cosme Tura, conservada en la colección Johnson del Museo de Bellas Artes de Filadelfia, vemos a María, representada de medio cuerpo, contemplando complacida como su Hijo juega con un pajarillo representado en primer término sobre una mesa. El Niño Jesús sostiene en sus manos el cordel al que está atada la pata del animal, y en el ángulo inferior derecho de la composición, tras el Niño, asoma un pequeño gato que mira fijamente el animado juguete, ávido sin duda por convertirlo en su presa.

²¹ *Op. cit.*, p. 115.

²² A veces es un ángel el que porta en sus manos el pajarillo al que el Niño dirige su mirada, y en una representación de la Virgen entronizada amamantando al Niño, atribuida al Maestro de San Nicolás o a un discípulo del mismo, y conservada en Whitebridge, cerca de Londres, es uno de los ángeles que flanquean el trono de la Virgen el que sostiene el pajarillo a cuya pata está atada una larga cuerda que sujeta en su extremo el Niño Jesús.

²³ Adolfo Venturi, “La Quadredria Sterbini in Roma”, *L'Arte*, 1905, vol. VIII, p. 300.

rasgos de los personajes, en los gestos y en algún detalle de su indumentaria. María viste el clásico *maphorion* bizantino, aunque recamado de adornos que delatan la influencia occidental, como también el velo blanco que, a modo de chal asoma bajo su manto; su cabeza se inclina hacia el Niño que está representado sobre su brazo izquierdo, y apoya una de sus manos sobre las rodillas de su Hijo, mientras que con la otra, aquella con la que lo sostiene, toma algunos pliegues de su manto. La indumentaria de Jesús, camisa bajo *imation*, también es de influencia bizantina y muy relacionada con el ejemplo del que partimos, así como sus rasgos, su actitud y la curiosa postura de su pierna izquierda. La relación de las dos tablas es, como decíamos, más que evidente, como su relación con la *maniera greca*, y a este respecto es muy significativo el hecho de que para Offner esta tabla proceda, no de Florencia, como Venturi había señalado, sino de Venecia, el lugar de Italia donde la influencia bizantina se deja sentir de forma más evidente y durante más tiempo.²⁴

Una descripción casi idéntica, si la aislamos del marco en el que está representada, sería posible hacer de otra obra trecentista, en este caso catalana, conservada en la Walters Arts Gallery de Baltimore (fig. 6), atribuida hasta fechas recientes a Arnau Bassa,²⁵ y hoy considerada obra del anónimo Maestro de Baltimore.²⁶ María, sentada en amplio sitial y rodeada por sendos ángeles que le presentan ofrendas, sostiene en su brazo izquierdo al Niño Jesús que, a su vez, sostiene un pajarillo y la cuerda a cuyo extremo está atada la patita del animal. Basta una mirada al cuadro para comprobar que nada tiene que ver con la *maniera greca*, ni con el mal llamado estilo "italo-bizantino", pues aquí vemos ya los resultados de esa asimilación que los italianos del Trecento hicieron de la influencia bizantina dando lugar a un estilo propio, personal y totalmente occidentalizado que en Valencia y Cataluña daría lugar al italo-gótico.²⁷ Pero la iconografía nos revela que la obra pudo haber sido inspirada por otra similar a la Virgen de Gracia o ¿por qué no? por la propia Virgen de Gracia.

A medida que nos acercamos al siglo xv, podemos observar de forma más evidente esa voluntad que ya se apreciaba en la centuria anterior por parte de los artistas, de desprenderse de la rigidez estilística e iconográfica del arte bizantino, y en obras como la Virgen con el Niño de Taddeo di Bartolo, conservada en el Museo del Petit Palais de Avignon o la Virgen entronizada de Carlo Crivelli en la Pinacoteca Brera de Milán, los mo-



Fig. 6. Maestro de Baltimore: *La Virgen y el Niño*. S. xiv. The Walters Art Gallery of Baltimore.

delos de los que derivarían son ya un eco lejano que resuena solamente en detalles como ese velo blanco tan característico que María sigue luciendo en las representaciones que la retratan junto a su hijo y un pajarillo.

Y lo mismo cabe decir de una de las obras más bellas de la pintura española del siglo xv contratada en Valencia, probablemente entre 1481-85 y realizada por Bartolomé Bermejo y los Osona: el Tríptico de la Virgen de Monserrat conservado en la catedral de Acqui Terme.²⁸ En la tabla central vemos, en un bello paisaje con arquitecturas y junto al donante Francesco della Chiesa arrodillado a sus pies, la delicada figura de María, ricamente vestida, coronada y ataviada con un velo blanco que cruza sobre sus hombros, sosteniendo en su brazo izquierdo a Cristo Niño que, desnudo, contempla con la cabeza vuelta hacia la izquierda el vuelo de un

²⁴ Este dato es aportado por Friedmann (*op. cit.*, p. 182), pero cuando el autor lo incluye en su estudio, el trabajo de Offner no ha sido todavía publicado, por lo que no cita la referencia bibliográfica.

²⁵ Millard Meiss, "Italian Style in Catalonia and a Fourteenth Century Catalan Workshop", *The Journal of the Walters Art Gallery*, Baltimore, 1941, pp. 45-87; Santiago Alcolea y Josep Gudiol, *Pintura gótica catalana*, Barcelona, 1986, pp. 43-48.

²⁶ R. Alcoy, "Jaume Cascalls. Un nombre para el Maestro del Tríptico de Baltimore", *The Journal of the Walters Art Gallery*, 1990, pp. 93-119. Aunque con reservas, la citada investigadora identifica al autor del Tríptico de Baltimore con el escultor Jaume Cascalls, atribuyéndole también los restos de un retablo de la Virgen procedentes posiblemente de Carmona y conservados en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, y en el Fogg Art Museum de Cambridge-Mass., así como algunas de las ilustraciones del Libro de Horas de María de Navarra, generalmente atribuidas, al igual que el Tríptico de Baltimore a Arnau Bassa. De la misma autora véase también "Els rostres profans del Mestre de Baltimore i la seva incidència en les arts catalanes. Qüestions d'enfocament", *D'Art*, 15, 1989, pp. 77-93.

²⁷ Otras obras catalanas de estilo italo-gótico que representan a la Virgen con el Niño, incluyen el detalle del pajarillo en manos de Cristo Niño con su pata sujeta a un cordel. Es el caso de una de las pinturas murales que decoran la capilla de San Miguel en el claustro del Monasterio de Pedralbes, en Barcelona, concretamente la Virgen con el Niño rodeada de Ángeles, obra documentada de Ferrer Bassa y realizada en 1346, y el compartimento central del Retablo de Nuestra Señora de los Ángeles, procedente de la Catedral de Tortosa, atribuido a Pere Serra, datado entre 1375 y 1390 y conservado en el Museo Nacional de Arte de Cataluña.

²⁸ Ximo Company, *La pintura dels Osona: una cruïlla d'hispanismes, flamenquismes i italianismes*, Lleida, 1991, vol. I, pp. 85-97.

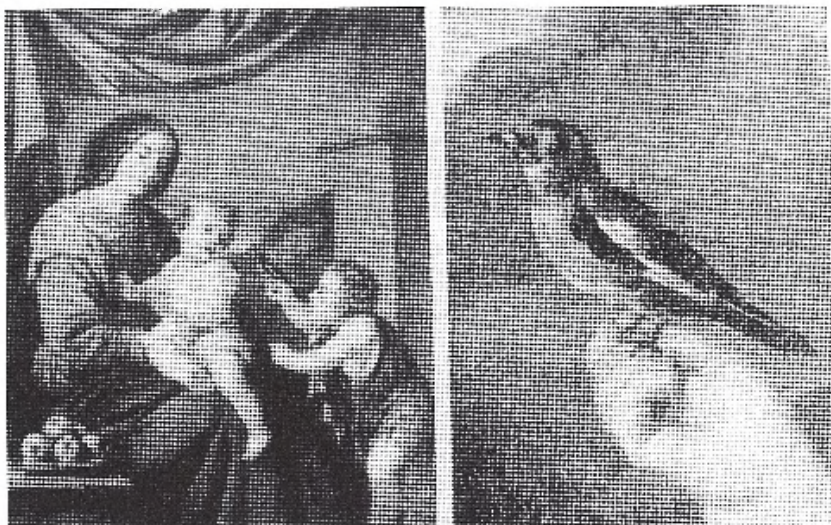


Fig. 7. Francisco de Zurbarán: *La Virgen y el Niño con San Juanito*. Fine Arts Gallery, San Diego (California).

pequeño pájaro cuya pata está sujeta a un cordel que sostiene en su mano derecha.

También el célebre pintor extremeño Luis de Morales, cuyo pincel tiñó de dramatismo y misticismo un buen número de obras relacionadas directa o indirectamente con el tema de la Pasión de Cristo, encontró un lugar en su dilatada producción artística para pintar una versión del tema iconográfico que nos ocupa en el que, además, incluye la peculiaridad de conceder a María un papel protagonista; ella misma es la que sujeta el extremo de la cuerda a la que está atado el pajarillo, como si estuviera dirigiendo el juego de su Hijo, y conociendo el hondo sentido místico y el profundo simbolismo que Luis de Morales imprimía a sus representaciones de la Virgen con el Niño, resulta difícil creer que representara a María tratando únicamente de entretener a su Hijo con este divertido pasatiempo. El escenario en el que se desenvuelve la escena parece apuntar hacia un significado mucho más profundo y trascendente, quizá relacionado con la Redención, con la futura Pasión, Muerte y Resurrección de su Hijo, y de ser cierta esta interpretación, María, una vez más, aparecería representada como corredentora, concediéndole un papel protagonista en la Historia de la Salvación.

También el Maestro de Urbino representó el tema del pajarillo atado a un cordel en manos de Cristo Niño en una obra que se conserva en el Kaiser Friedrich Museum de Berlín conocida como la "Madonna Solly". En primer término vemos a Jesús en el regazo de su Madre que parece meditar pensativa las palabras escritas en el pequeño libro que sostiene en su mano izquierda. Y en la Galleria degli Uffizi de Florencia se conserva la célebre Virgen del Ruiseñor, realizada también por Rafael, en la que vemos a Cristo acariciando el pajarillo que San Juanito porta en sus manos, un tema que se repite, aunque con distinto tratamiento, en una obra de Zurbarán conservada en el Museo de Bellas Artes de San Diego, California (fig. 7). Aquí María, con la cabe-

za descubierta y un chal sobre sus hombros, aparece sentada sosteniendo sobre sus rodillas al Niño, que se gira hacia la izquierda para contemplar el pajarillo que con la pata sujeta a una cuerda le muestra entusiasmado su primo San Juan. El plato con manzanas en primer término y la presencia del Mesías, la Virgen y el precursor, podrían estar subrayando la relación de esta escena con la Redención.

No se agotan con lo hasta aquí expuesto los ejemplos italianos, rusos, griegos o españoles, que reprodujeron con más o menos variantes el asunto representado en la tabla de la que partíamos: la Virgen de Gracia conservada en la Iglesia de San Agustín de Valencia. Pero creo que con lo que hemos apuntado tenemos datos más que suficientes para demostrar que no se trata de un ejemplo aislado, sino de una versión más de un tema muy popular entre los pintores italianos del siglo XIV que se extendió a otros lugares de la cristiandad occidental y que contribuyó a enriquecer la iconografía oriental, gozando de una especial veneración en el arte ruso. A este país, según los datos históricos, llegó de Grecia a finales del siglo XIV, pero como hemos podido comprobar, en Italia, en Cataluña y en Valencia estaba ya presente en fechas anteriores.

La relación de la tabla de San Agustín con el arte italiano es evidente, pero tampoco debemos obviar su relación con los iconos bizantinos, y a modo de conclusión quiero señalar que son tres las vías que pueden conducirnos al posible origen de esta enigmática tabla. En las obras de la llamada "escuela cretense",²⁹ que se desarrolló sobre todo a partir de la caída de Constantinopla, y en los iconos de los llamados "madonneri",³⁰ pintores griegos retardatarios que trabajaron en Italia, hallamos también esa diversidad de influencias, pero cronológicamente ambos estilos quedan un poco lejos de esta obra de la que los documentos nos hablan ya en la segunda mitad del siglo XIV. Quizá sería más prudente recordar al respecto que en la Italia del siglo XIII

²⁹ Nano Chatzidakis, "Icon painting in Crete during the fifteenth and sixteenth centuries", *Holy Image, Holy Space. Icons and Frescoes from Greece*, Atenas, 1988, p. 48.

³⁰ Manolis Chatzidakis, "La peinture des madonneri ou veneto-creteoise et sa destination", *Venezia, Centro di mediazioni tra Oriente e Occidente (secoli XV-XVI). Aspetti e problemi*, Florencia, 1977, vol. II, pp. 672-690.

una serie de artistas bizantinos establecieron, preferentemente en las ciudades portuarias, sus propios talleres, en los que trabajaban también artistas italianos, dando lugar a un estilo más progresista que el posterior arte post-bizantino, que produjo obras de alta calidad en las que se fundía lo mejor del arte oriental y occidental: la llamada *maniera greca*,³¹ que, en Venecia, lugar de donde podrían proceder la Virgen de Gracia y la de Monteolivete, subsistiría todavía en el siglo XIV.

Es mucho, de todos modos, lo que queda aún por decir sobre esta tabla que hoy nos oculta bajo los repintes su verdadero rostro, su verdadera mirada y su auténtico

sentido. No hay duda de que nuevos y definitivos datos podrán ser aportados cuando, tras una acertada restauración, la tabla nos hable por sí misma de su historia, de su origen, de su procedencia y de su verdadero significado. Espero que lo que, guiada en todo momento por la prudencia, y avalada por un estudio previo que me ha llevado varios años, he tratado de adelantar, sirva para que alguien repare en la necesidad de devolver a esta obra su belleza original, facilitando así un estudio que contribuya a esclarecer el origen de esas decenas de tablas extranjeras que la piedad popular convirtió en veneradas advocaciones valencianas.

³¹ Victor Lasareff, "Saggi sulla pittura veneziana del s. XIII-XIV. La maniera greca e il problema della scuola cretese (II)", *Arte Veneta*, 1966, pp. 43-61.