

UNA TABLA INÉDITA DE NICOLAU FALCÓ Y LA ICONOGRAFÍA DE LA APARICIÓN DE CRISTO RESUCITADO A SU MADRE CON LOS PADRES DEL LIMBO

ISIDRO PUIG SANCHIS¹

Centre d'Art d'Època Moderna. Universitat de Lleida

ALBERTO VELASCO GONZÁLEZ

Museu de Lleida: diocesa i comarcal

Abstract: In this paper we present a previously unpublished painting by the Valencian painter Nicolau Falcó, held in a private collection in Barcelona. Of unknown origin, it represents the risen Christ's appearance to the Virgin accompanied by the patriarchs rescued from limbo. It is not a strange iconography, although it is unusual in late Gothic and Renaissance painting. Besides the stylistic study of the work and its place in the context of the Valencian painting in the early sixteenth century, this paper analyzes the documents known about the saga of the Falcó. Moreover, this study delves into the iconographic representation of the painting and textual sources that support it. These include the *Vita Christi* by Isabel de Villena, which describes in detail the passage and, from its *editio princeps* of 1497, contributed to the episode broadcast in Valencian pictorial cycles.

Key words: Nicolau Falcó / Late Gothic Painting / Renaissance / Isabel de Villena / Valencia.

Resumen: En el presente trabajo damos a conocer una tabla inédita del pintor valenciano Nicolau Falcó, conservada en una colección particular de Barcelona. De procedencia desconocida, representa la Aparición de Cristo resucitado a la Virgen acompañado de los patriarcas rescatados del limbo, una iconografía no extraña, aunque poco habitual, en la pintura del tardogótico y el Renacimiento. Junto al estudio estilístico de la obra y su inserción en el contexto de la pintura valenciana de inicios del siglo XVI, se aborda también el análisis de las noticias documentales conocidas sobre la saga de los Falcó. Por otra parte, se ahonda en el análisis iconográfico de la representación y de las fuentes textuales que le dan soporte. Entre ellas destaca la *Vita Christi* de Isabel de Villena, que describe con detalle dicho pasaje y que, a partir de su *editio princeps* de 1497, contribuyó a la difusión del episodio en los ciclos pictóricos valencianos.

Palabras clave: Nicolau Falcó / pintura tardogótica, Renacimiento / Isabel de Villena / Valencia.

En el año 1952 el Archivo Mas de Barcelona documentaba gráficamente una tabla que se encontraba en el mercado de arte barcelonés con la representación de la Aparición de Jesús a la Virgen (cliché G-27.378), atribuyéndola al denominado Maestro de Perea, de acuerdo a la filiación estilística de la obra.² La tabla en cuestión se encuentra actualmente en una colección particular de la misma ciudad (fig. 1). Tiene forma de T invertida y, por tanto, sus dimensiones son de 90,5 cm de al-

tura, mientras que en su parte inferior alcanza los 84,5 cm de anchura y 67,5 en la superior. La obra presenta un estado de conservación aceptable, aunque en un momento indeterminado fue restaurada y alterado el grosor de su soporte. También debió modificarse el formato de la tabla recortándola parcialmente por los laterales, ya que en origen debió ser rectangular. La transformación supuso la adaptación de los pináculos laterales al formato actual.³

¹ Fecha de recepción: 25-6-2012 / Fecha de aceptación: 7-8-2012.

² El presente estudio se inscribe en el marco de los siguientes proyectos de Investigación I+D+I del Ministerio de Educación y Ciencia de España, Plan Nacional: *La configuración de la Pintura Mediterránea del primer Renacimiento en la Corona de Aragón (c.1440-1525). Problemas de pintura* (HAR2009-07740; investigador principal: Dr. Ximo Company, Universitat de Lleida) y *Mundo urbano y producción artística en la Catalunya occidental: Lleida y su área de influencia (siglos XIII-XV)* (HAR2008-04281; investigador principal: Dr. Francesc Fité). Igualmente, el trabajo ha recibido el apoyo de los Grups de Recerca Consolidats de la Universitat de Lleida, reconocidos por el Departament d'Innovació, Universitats i Empresa de la Generalitat de Catalunya: *Art i Cultura d'Època Moderna* (2009 SGR 348; dir. Dr. Ximo Company) y *Grup de Recerca d'Estudis Medievals. Espai, poder i cultura* (2009 SGR274; dir. Dr. Flocel Sabaté).

³ También es posible que en los laterales recortados hubiesen decoraciones con motivos ornamentales, como ocurre en otras tablas cimera de ciertos retablos valencianos, como el retablo de Fray Bonifacio Ferrer o de los Sacramentos, o el Retablo de la Santa Cruz, de Miguel Alcañiz.



Fig. 1. Nicolau Falcó, *Aparición de Cristo resucitado a su Madre con los Padres del Limbo*, inicios del siglo XVI, colección particular, Barcelona.

La escena transcurre en el interior de una estancia con el solado formado a base de baldosas cuadradas jaspeadas dispuestas en perspectiva.⁴ En primer plano aparece Cristo resucitado que se acerca a su madre con los brazos extendidos, como queriendo abrazarla, mientras que ella, postrada de rodillas sobre una alfombra, le mira con sus manos en actitud de plegaria. La Virgen viste túnica rojiza y manto azul que le cubre la cabeza, mientras que Jesús lleva el paño de pureza, una ampulosa y larga capa rosácea anudada con un broche, mientras sobre su antebrazo derecho se apoya la vara de la resurrección. Detrás de la Virgen, en uno de los laterales de la estancia se sitúa una mesa de altar con un brocado de fondo, y encima del mantel blanco una corona de espinas. Al fondo de la escena, en el extremo superior izquierdo, aparecen entre unas nubes grisáceas los Patriarcas, todos con sus nimbos poligonales propios de los personajes del Antiguo Testamento, y con las manos unidas como signo de plegaria.

Los elementos formales que advertimos en la tabla objeto de estudio la inscriben totalmente en la encrucijada estilística en la que discurre la pintura valenciana de finales del siglo XV e inicios del XVI, todavía deudora de la tradición tardogótica, pero que empieza a conectar tímidamente con las nuevas propuestas plásticas del renacimiento italiano.

Atribución y análisis estilístico

A pesar de que en su atribución inicial la tabla se adscribió al Maestro de Perea, creemos que, por razones estilísticas que iremos exponiendo, deberíamos adjudicar su autoría al conocido pintor Nicolau Falcó, un artífice afín precisamente al Maestro de Perea y al denominado Maestro de Martínez Vallejo. Para Luis Tramoyeres, Nicolau Falcó se formó en el entorno de Rodrigo de Osona, y más concretamente con su hijo, ahora conocido como Francisco.⁵

Actualmente, la mayor parte de investigadores aceptan que la producción de Nicolau Falcó reúne las obras que anteriormente giraban entorno a los anónimos maestros de Martínez Vallejo, de San Lázaro y de la Puridad. Fue el profesor norteamericano, Chandler Rathfon Post, quien en 1935, a partir del tríptico de la Virgen de la Leche –hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia– acuñó la personalidad artística del Maestro de Martínez Vallejo, por ser el académico Juan Martínez Vallejo el donante de la obra a la Real Academia de San Carlos. La obra ingresó en dicha colección en 1877, los fondos de la cual hoy forman parte del actual Museo de Bellas Artes de Valencia. Previamente a Post, Elías Tormo había atribuido el tríptico al Maestro de Perea, aunque el historiador norteamericano consideró que había suficientes razones para generar una nueva personalidad artística diferenciada. Con todo, reconocía que el Maestro de Martínez Vallejo se hallaba claramente influenciado por el Maestro de Perea. Las obras que se vinculaban al pintor, además del tríptico citado, eran una Santa Ana, la Virgen y el Niño, de la colección Muntadas de Barcelona; la Santa Catalina de Siena, de la misma colección; y la Traslación del cuerpo de San Martín, en una colección privada de Valencia.⁶

⁴ Muy similares a las que aparecen en la escena de la Aparición de la Virgen a San Martín de las sargas de la Catedral de Valencia, sobre las que volveremos más adelante.

⁵ TRAMOYERES, Luis. "El pintor Nicolás Falcó". En *Archivo de Arte Valenciano*, 1918, p. 5. Sobre la identificación de Francisco de Osona véase COMPANY, Ximo; TOLOSA, Luisa. "La identidad del pintor Osona el Joven", *Archivo Español de Arte*, núm. 252, 1990, pp. 666-667. Y sobre Jerónimo, pintor, otro hijo de Rodrigo documentado en fecha reciente, consúltese LÓPEZ AZORÍN, María José; SAMPER, Vicente. "Sobre pintores en el Reino de Valencia hacia la primera mitad del siglo XVI: aportación documental". En: HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo (coord.). *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2006, pp. 133-148.

⁶ POST, Ch. R. *The Valencian School in the last Middle Ages and Early Renaissance (A history of Spanish Painting, vol. VI)*, Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1935, pp. 359-387.

El mismo profesor Post admitía una gran similitud del Maestro de Martínez Vallejo con las obras de Nicolau Falcó, entre las que se hallaban las supuestas sargas del órgano de la Catedral de Valencia, con escenas de la vida de San Martín y la Virgen, que hasta hace poco se consideraban contratadas y cobradas entre 1513 y 1514 por Paolo da San Leocadio. El hecho que, en principio, las contratase éste último y que acabasen siendo ejecutadas por Falcó, se consideró una prueba de la estrecha relación profesional que debió existir entre ambos, como se puede observar en algunos débitos estilísticos que Falcó mantiene con Leocadio.⁷ En cualquier caso, M. Gómez-Ferrer ha demostrado en fecha reciente que dichas sargas, en realidad, fueron contratadas el 18 de junio de 1505 por el mismo Nicolás Falcó como puertas del retablo de escultura que el maestro Carlos González ejecutó para la Capilla del gremio de armeros de la catedral de Valencia.⁸

Fue también Post quien creó, al mismo tiempo que las anteriores personalidades artísticas, la figura del Maestro de San Lázaro, a partir del Retablo de San Lázaro originario de la capilla parroquial de San Pedro de la Catedral de Valencia, tal vez encargado por la Orden de San Lázaro de Jerusalén, y cuya tabla central estaba dedicada al entierro de un miembro de esa orden, donde se encuentra una inscripción con la fecha de 1520. Lamentablemente, el retablo fue parcialmente destruido en 1936, y hoy en día solamente se conserva la predela (fig. 2).⁹ De esta manera, agrupó en torno a este maestro un grupo de obras que, aunque heredadas del estilo del Maestro de Perea, mostraban ciertas diferencias, y que se desmarcaban a su vez del Maestro de Martínez Vallejo. Entre ellas, se hallaba una tabla que Post publicó por cortesía de August Mayer, representando la

Visita de Cristo resucitado a su Madre, o las tablas de San Francisco de Asís, San Rafael Arcángel y Tobías, Santo Ángel Custodio del Reino y Santa Clara, del Museo de Bellas Artes de Valencia.

Sea como sea, Elías Tormo ya había propuesto en 1932 que estos dos maestros fueran fases diferentes de un mismo artista.¹⁰ Leandro de Saralegui en 1956, en ocasión de dar a conocer unas tablas propiedad de Víctor S. Spark (Nueva York) como obra del Maestro de Martínez Vallejo, no dudó en reconocer que los estudios de la pintura valenciana de finales del siglo XV y de la primera mitad del siglo XVI todavía tenían que limitarse “al resbaladizo campo conjetural”.¹¹ No obstante, Saralegui reconocía que “no es menospreciable la conexión estilística escalonada y sucesiva entre los hoy conocidos por ‘Maestro del tríptico Martínez Vallejo’ (un primer Onofre), el que vengo llamando ‘Maestro de la Puridad’ (Nicolau I), el ‘Maestro de San Lázaro’, y el que, siguiendo a Mayer y Post, será Nicolau II, autor de la Virgen de la Sapiencia”, de la Universidad de Valencia, obra documentada en 1516.¹² Como vemos, afirma Saralegui que todo este entramado se complica con el conocimiento de que varios miembros de la familia Falcó fueron pintores y que seguramente trabajaron juntos, dos Onofres y dos Nicolau Falcó. Incluso, en referencia al Maestro de San Lázaro, le sorprende el “arcaísmo, desconcertando hasta la técnica del temple y no al óleo” del retablo que le da nombre.¹³

Después de que Leandro de Saralegui identificara al Maestro de Martínez Vallejo con Onofre Falcó, Carlos Soler, en 1966, también expuso la teoría de que dicho pintor era afín al del Retablo de la Puridad, y que ambos podrían encarnarse en la personalidad de Onofre Falcó I.¹⁴ La docu-

⁷ COMPANY, Ximo. *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*. Gandía: CEIC Alfons el Vell, 2006, pp. 194-196.

⁸ GÓMEZ-FERRER, Mercedes. “La capilla del gremio de armeros de la Catedral de Valencia (1492-1505)”, *Ars Longa*, 20, 2011, pp. 77-82.

⁹ POST, Ch. R., 1935, pp. 387-394. La predela fue intervenida parcialmente por María Gómez. Véase GÓMEZ RODRIGO, María. *Las pinturas quemadas de la Catedral de Valencia. El Retablo de San Miguel del Maestro de Gabarda*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2001, p. 83.

¹⁰ TORMO, Elías. “Cuatro retablos valencianos: 1415, 1403, 1443, 1491. Comentario a la ‘Filiación Histórica’”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, núm. 22, 1932, p. 35.

¹¹ SARALEGUI, Leandro de. “Sobre algunas tablas del XV al XVI”, *Archivo Español de Arte*, núm. 116, 1956, p. 279.

¹² Sobre esta obra puede consultarse, entre otras publicaciones: SOLER D’HYVER, Carlos. “La Virgen de la Sabiduría de la Universidad de Valencia y Nicolás Falcó I”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1966, pp. 87-93 y BENITO GOERLICH, Daniel. “Mare de Déu de la Sapiència”. En: *Herència pintada, obres pictòriques restaurades de la Universitat de València*, València, Universitat de València i Fundació General de la universitat de València, 2002, pp.196-203.

¹³ SARALEGUI, 1956, pp. 278-281.

¹⁴ SOLER D’HYVER, 1966, p. 87.



Fig. 2. Nicolau Falcó, predela del Retablo de la vida de San Lázaro, 1520, Catedral de Valencia. El cuerpo principal fue quemado en 1936.

mentación existente sobre el Retablo de la Puridad (Museo de Bellas Artes de Valencia),¹⁵ condujo a Ximo Company a apuntar la posibilidad de identificar y unificar estos tres maestros, el de San Lázaro, el de Martínez Vallejo y el de la Puridad, en la figura del pintor Nicolau Falcó, pues observaba una evidente relación técnica y formal entre ellos.¹⁶ Remarcaba de paso que el estilo de Nicolau Falcó estaba incuestionablemente relacionado con Paolo da San Leocadio, con quien debió formarse.¹⁷

En relación a esta cuestión, una pequeña tabla con la representación de la Epifanía, actualmente localizada en la Galería Bernat de Barcelona, pone de manifiesto esta conexión entre el Maestro de Martínez Vallejo y el autor de la predela del Retablo de la Puridad, sobre todo en la peculiar forma de representar los labios y la cuenca de los ojos (fig. 3). La composición es también muy similar a la del tríptico de la Adoración de los Magos que se conserva en una colección particular,¹⁸ atribuido a Nicolau Falcó. Además, los personajes de esta última obra muestran ciertos estilemas próximos a los que hallamos en las sargas del retablo

de la cofradía de armeros y en la predela del retablo San Lázaro de la Catedral de Valencia.

Más recientemente, Maite Framis ha propuesto una genealogía y cronología de los Falcó, a partir de los documentos conocidos y otros inéditos. En total, documentaba a tres Nicolau y dos Onofre Falcó. Si en un principio se había apuntado la posibilidad que fuera un Onofre el iniciador de la saga, padre o hermano de Nicolau Falcó I, Framis propone la hipótesis de que el carpintero Domènec Falcó, oriundo del lugar de Ademuz, que llegó a Valencia en 1467, fuera el padre de Martí y Miguel, carpinteros, y del pintor Nicolau (I) (c. 1470?-1531). Nicolau Falcó I tendría una hija, Francesca, y dos hijos, también pintores, Nicolau Falcó II (doc. 1511-1560) y Onofre Falcó (I) (doc. 1503-1552). Mientras que Nicolau II tendría otros dos hijos pintores, Onofre (II) (doc. 1560) y Nicolau (III) (doc. 1562-1576).¹⁹

En cuanto al corpus documental conocido del pintor Nicolau Falcó, la primera mención es de 1470, cuando aparece en el listado de los cofrades de San Jaime de Valencia, junto a los pintores Joan Reixach, Domingo Esteve, Antonio Cabanes y Jaume Climent.²⁰ En 1493 trabaja para el Hospital Ge-

¹⁵ TRAMOYERES, Luis. "El pintor Nicolás Falcó", *Archivo de Arte Valenciano*, 1918, pp. 13-14; POST, Ch. R., 1935, pp. 370-387, pero sobre todo FARFÁN NAVARRO, M. Cruz. "Retablo gótico del antiguo Monasterio de la Puridad", *Archivo de Arte Valenciano*, 1988, p. 72.

¹⁶ COMPANY, Ximo. "Una 'Muerte de San Martín', del Maestro de San Lázaro", *Archivo de Arte Valenciano*, 1991, pp. 26-30.

¹⁷ COMPANY, Ximo. "Una 'Virgen con el Niño y ángeles músicos', de la Escuela Valenciana, en torno a 1500 (datos para una hipótesis de identificación entre Nicolás Falcó I y los maestros de San Lázaro, Martínez Vallejo y Puridad)", *Archivo de Arte Valenciano*, 1993, pp. 15-19.

¹⁸ GÓMEZ FRECHINA, José. "Santa Faz. Nicolás Falcó". En: *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, Valencia: Generalitat Valenciana, 2001, p. 157, fig. 13.4.

¹⁹ FRAMIS, Maite. "Los Cabanes. Más de un siglo de vínculos familiares y laborales entre los pintores de la ciudad de Valencia (1422-1576)". En: HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo (coord.), 2006, pp. 149-210.

²⁰ SAN PETRILLO, Barón de. "Filiación histórica de los primitivos valencianos. II", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1933, p. 96. Noticia que todavía no hemos podido comprobar en el Archivo de la Catedral de Valencia al no localizarse el legajo o documento en cuestión.

neral de Valencia,²¹ donde al año siguiente le encargarían un retablo. El 14 de diciembre de 1501, el síndico de la villa de Chelva se compromete a pagarle cierta cantidad que todavía le adeudaba.²² Le siguen un grupo de documentos relativos a la realización del conocido retablo de la Puridad, conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia y procedente del monasterio que le da nombre. El 4 de noviembre de 1501, Nicolau Falcó aparece firmando un albarán, en nombre de Pablo Forment, en relación a dicho retablo. El 27 de junio del año siguiente Nicolau Falcó reconoce haber recibido tres mil sueldos de la abadesa del monasterio, Damiata de Mompalau, por "daurar y pintar lo banch y les polseres y lo tabernacle novament e fet en lo retaule del altar mesa de monestir de Santa Clara e daurar, pintar e posar dos angels de bulto en lo cap de les polseres e per illuminar e renovar totes les histories del dit retaule y les tubes de aquell". El 18 de septiembre del mismo año, el pintor declara haber recibido 16 ducados y medio de oro, los restantes de lo pactado por la ejecución del retablo mencionado.²³ El 5 de febrero de 1507 el pintor redactó un memorial dirigido a la abadesa del monasterio, comprometiéndose a terminar el dorado y pintura del retablo de la "sacratísima verge maria de la puritat", por un total de 150 libras, cantidad que equivale a 3.000 sueldos, que son aquellos que reconocía haber recibido el 27 de junio de 1502. Con todo, es posible no los recibiera en ese momento, pues el mismo día Falcó presentó también una época a la abadesa a cuenta del retablo por la cantidad de 14 libras, aunque el texto se encuentra tachado. Igualmente, le sigue un texto de la abadesa con fecha de 14 de marzo de 1508, afirmando que no ha pagado un solo sueldo por el retablo. Nicolau Falcó continuó extendiendo diferentes épocas a cuenta del retablo, fechadas en 1508, el 12 de enero de 1509, 18 de febrero y 6 de noviembre de 1510, el 14 de enero de 1512, 31 de mayo y 13 de octubre de 1515.²⁴



Fig. 3. Nicolau Falcó, *Epifanía*, ha. 1500, Galería Bernat, Barcelona.

En cuanto a otros encargos, el 16 de octubre de 1503 Nicolau Falcó pagó al pintor Jaume Llorens, cinco libras y ocho sueldos del "Pare dels Órfes" de la ciudad de Valencia –funcionario encargado de recoger y proteger a los niños huérfanos.²⁵ También en 1507 Falcó realiza el plateado y dorado del Retablo de plata de la Catedral valentina.²⁶ En 1510 se le documenta junto a los pintores Pere Cabanes, Joan Cardona, Joan Tallada, Rodrigo de Osona y Miquel Esteve, entre otros, en el censo de la contribución real de Valencia (Tacha Real), como vecinos de la parroquia de San Martín.²⁷ Y de nuevo en la tacha de 1513, pagando 10 sueldos. Para que se tenga una referencia de su actividad, pagaban en la misma tacha 15 sueldos los maestros Pere Cabanes, Rodrigo de Osona y los Hernandos, 12 sueldos Miguel Esteve, y también 10 sueldos aportaban Vicente Macip y Juan Casals. Dichas aportaciones económicas iban en relación con su actividad profesional.²⁸

²¹ GÓMEZ-FERRER, Mercedes. *Arquitectura en la Valencia del siglo XVI. El Hospital General y sus artífices*. Valencia: Albatros, 1998, p. 344.

²² CERVERÓ, Luis. "Pintores valentinos. Su cronología y documentación", *Archivo de Arte Valenciano*, 1971, p. 10.

²³ SANCHIS SIVERA, José. *Pintores medievales en Valencia*, Barcelona: [s. n.], 1914, pp. 134-136; TRAMOYERES, Luis, 1918, pp. 13-14.

²⁴ FARFÁN NAVARRO, M. Cruz, 1988, pp. 69-74.

²⁵ SANCHIS SIVERA, José, 1914, p. 134.

²⁶ GAVARA, Joan; GÓMEZ-FERRER, Mercedes. "Fernando Yáñez de la Almedina y el órgano renacentista de la catedral de Valencia". En: *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1998, p. 237.

²⁷ CERVERÓ GOMIS, Luis. "Pintores valentinos. Su cronología y documentación", *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, año XXIV, núm. 48, 1963, p. 138.

²⁸ TRAMOYERES, Luis 1918, pp. 7-8.

El 5 de diciembre de 1511 Falcó aparece como habitante de Valencia entregando al pintor Pere Cabanes, 18 libras y 10 sueldos, cantidad que le adeudaban los herederos de Luis Amorós.²⁹ En este mismo año doró la imagen de la Virgen de los Desamparados el "mestre Nicolau, gendre de mestre Cabanes".³⁰ Asimismo, en la Catedral de Valencia Falcó realizó diferentes trabajos, recibiendo diversas cantidades por el dorado de atriles, crucifijos, o custodias, en los años 1507, 1513, 1514, 1518, 1525 y 1527.³¹

En agosto de 1515, Falcó actúa como testigo en las capitulaciones de un retablo para la iglesia de Villar del Arzobispo.³² El 16 de diciembre de 1515, los pintores Nicolau Falcó, Pere Cabanes y Martí Cabanes, contrataron con los jurados de la villa de Bocairente, la ejecución de varias partes de un retablo para la iglesia de la villa. Recordemos que los Cabanes eran hermanos y Falcó era yerno de Pere.³³ Con fecha del 12 de marzo de 1516 contrató el retablo del Estudio General de Valencia, y tres días después recibía 14 libras a cuenta de la obra.³⁴ Al año siguiente, el pintor Fernando Llanos le nombró procurador, junto al platero Jacobo Sanz.³⁵ En 1520 se le documenta como "pintor de retales", junto al también pintor Juan Cardona, tasando las pinturas de la capilla de la Casa del Consejo, realizadas por Juan Martí, por orden de los Jurados de la ciudad de Valencia. El 16 de junio del año siguiente los pintores de la ciudad de Valencia, entre ellos Nicolau Falcó, se reunieron en la sede del gremio de plateros para nombrar a Joan Caro capitán para ir a luchar contra la villa de Gandía.³⁶ El 15 de abril de 1522 Falcó y Jeroni Envega, firman capítulos para dorar y pintar

el retablo de la Capilla de San Jaime de la Catedral de Valencia.³⁷ La última referencia a nuestro pintor es del mes de marzo de 1530, cuando comparece como testigo en el proceso contra los herederos de Joan Abella, difunto.³⁸

La siguiente noticia referente a un Falcó es del 9 de marzo de 1560, cuando Onofre Falcó sucede a su padre, Nicolau Falcó (I?, II?) como pintor de la Generalitat.³⁹ A partir de esta fecha, el Nicolau Falcó (II?, III?) que se cita en la mayor parte de la documentación, se localiza en la parroquia de San Martín de Valencia bautizando a sus hijos.⁴⁰

En cualquier caso, no podemos admitir con total seguridad que las referencias documentales sobre Nicolau Falcó que van desde 1470 hasta el 1530 se correspondan con dos pintores homónimos, que se ha convenido en denominar I y II. La única noticia que ha dado pie a plantear la existencia de un segundo Nicolau Falcó es de 1511, cuando de un pintor con ese nombre se cita que su suegro es el pintor Pere Cabanes, suponiendo que por edad el Falcó mencionado debía ser diferente al documentado en 1470, pues éste en 1511 tendría más de sesenta años, una edad muy similar a la de Pere Cabanes (doc. 1472-1531). Si consideráramos que se trata del mismo Falcó, estaríamos aceptando que su mujer, hija de Cabanes, sería mucho más joven. De todas maneras no hay que descartar esta posibilidad, lo que supondría que no habría un segundo Nicolau Falcó. A este respecto también cabe recordar que en un documento de 1521 donde Falcó es elegido síndico del gremio de pintores de Valencia, aparecen dos Pere Cabanes.⁴¹ Por el contrario, nunca han aparecido hasta el momento dos Nicolau Falcó juntos, padre e hijo.

²⁹ FRAMIS, Maite, 2006, doc. 62, pp. 194-195.

³⁰ RODRIGO PERTEGÁS, José. *Historia de la antigua y real cofradía de Nuestra Señora de los inocentes y Desamparados, de la venerada imagen y su capilla*. Valencia: Imprenta Hijo de F. Vives Mora, 1922, p. 173.

³¹ SANCHIS SIVERA, José, 1914, p. 134.

³² HERNÁNDEZ GUADIOLA, Lorenzo. "El pintor Nicolás Falcó (1493-1530): Aproximación a su vida y filiación artística". En: *Archivo de Arte Valenciano*, XCII, 2011, p. 42. Este artículo ha sido publicado después de haber entregado nuestro texto y recoge una completa síntesis del pintor Nicolau Falcó y su filiación estilística.

³³ CERVERÓ GOMIS, Luis. "Pintores valentinos. Su cronología y su documentación", *Archivo de Arte Valenciano*, 1971, p. 27; FALOMIR FAUS, Miguel. *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)*. Valencia: Generalitat Valenciana-Consell Valencià de Cultura, 1994, p. 37, n. 44. El pintor "Mestre Nicolau, genere de Mestre Cabanes" doraba la imagen de la cofradía de Nuestra Señora de los inocentes Mártires y Desamparados en 1511.

³⁴ TRAMOYERES, Luis, 1918, p. 21. Cfr. ALCAHALÍ, Barón de. *Diccionario Biográfico de Artistas Valencianos*. Valencia: Imprenta de Federico Doménech, 1897, pp. 115-116.

³⁵ GÓMEZ-FERRER, Mercedes. "Artistas viajeros entre Valencia e Italia, 1450-1550", *Saitabi*, 50, 2000, p. 170.

³⁶ FALOMIR, Miguel, 1994, p. 107.

³⁷ HERNÁNDEZ GUADIOLA, Lorenzo, 2011, p. 43.

³⁸ FRAMIS, Maite, 2006, p. 200.

³⁹ ALCAHALÍ, Barón de, 1897, p. 115.

⁴⁰ FRAMIS, Maite, 2006, pp. 208-209.

⁴¹ FALOMIR, Miguel, 1994, p. 106, doc. 7.

Siguiendo en esta línea de consideraciones o reflexiones entorno a la/s figura/s de Nicolau Falcó, hay que subrayar que todas las obras atribuidas o documentadas de Nicolau Falcó han sido vinculadas al primero de ellos, con lo cual de Nicolau Falcó II no tenemos producción artística atribuida. En esta tesitura caben, de nuevo, algunas matizaciones. Todas las obras documentadas de Nicolau son del siglo XVI (retablo de la Puridad, Virgen de la Sapiencia, sargas del retablo de la capilla del gremio de armeros en la catedral de Valencia);⁴² y lo mismo ocurre con aquellas fechadas como el retablo de la vida de San Lázaro de la catedral (1520). De todas ellas, por lo tanto, no hay ninguna anterior al 1500. Si hubieran realmente dos Nicolau Falcó, ¿podríamos considerar que los documentos situados, más o menos, en el siglo XV hacen referencia al I y los del XVI al II? ¿Serían, pues, todas las obras conservadas atribuibles al II? En este supuesto, el Nicolau Falcó I quedaría sin obra conocida.

Con todo lo expuesto hasta el momento no es nuestra voluntad solucionar este entresijo de personalidades pictóricas, pero sí de recordar la fragilidad de los planteamientos actuales. En este sentido, hay otra figura todavía por desvelar y que se nos antoja fundamental en el panorama artístico valenciano de finales del siglo XV e inicios del XVI, el denominado Maestro de Perea, una figura que se nos antoja relevante a la luz de la gran cantidad de obras que han llegado hasta nuestros días, ya sean suyas o de su círculo o taller. Sorprendentemente, continúa en el anonimato. “¿Cuándo sabremos su nombre?”, se preguntaba ya Elías Tormo allá por 1932.⁴³ Casualmente (o no) numerosas obras hoy vinculadas a Nicolau Falcó habían sido atribuidas previamente al Maestro de Perea, y de hecho, el estilo de ambos es muy próximo.

La manera de hacer de Falcó, a su vez, también le aproxima a los maestros de Artés, Xàtiva y Borbotó, que parece encuentran su identificación en los pintores Pere, Antoni y Martí Cabanes,⁴⁴ artistas con los que sabemos que Falcó trabajó. Para complicar todavía más el panorama que intentamos dibujar, a la hora de identificar o dar paternidad a ciertas obras, surge la duda entre el Maestro de Artés y el Maestro de Perea, pues sus estilos son igualmente cercanos entre sí.⁴⁵ A partir de lo anunciado, sería lícito preguntarse si detrás de la personalidad del Maestro de Perea no pudiera esconderse el primero de los Nicolau Falcó.⁴⁶ Quizá no, pero sin lugar a dudas, y tal como prueban los documentos, es un artista muy próximo a las familias de los Cabanes y Falcó.⁴⁷ Apuntado el tema, y efectuada la reflexión en voz alta, no es momento de profundizar más en el asunto. Sí es oportuno, sin embargo, trabajar en el análisis pormenorizado y en la comparación y confrontación precisa de las obras implicadas en la disyuntiva, y más cuando los corpus de imágenes y detalles de las obras son relativamente escasos. E igualmente, es momento de continuar indagando en los archivos valencianos en busca de documentos que aporten luz a todo este entramado de pintores y relaciones mutuas.

En lo respectivo a la autoría de la tabla que da pie al presente artículo, conservada como hemos dicho en una colección particular de Barcelona y que muestra la Aparición de Cristo resucitado a su Madre acompañado de los Padres del Limbo, la adscribimos al corpus de obras que actualmente se relaciona con el pintor Nicolau Falcó, dejando en reposo las hipótesis anteriormente planteadas. La pintura en cuestión muestra los estilemas habituales de Falcó. Sus rostros son varoniles y a la vez

⁴² GÓMEZ-FERRER, Mercedes, 2011, pp. 77-82. Según nuevos documentos aportados por la autora, las sargas con escenas de la vida de San Martín y la Virgen conservadas en la catedral, que hasta ahora se consideraban contratadas por el pintor por Paolo da San Leocadio como puertas del órgano, en realidad fueron contratadas el 18 de junio de 1505 por el mismo Nicolás Falcó como puertas del retablo de escultura del maestro Carlos Gonçalbez.

⁴³ TORMO, Elías, 1932, p. 34.

⁴⁴ Véase COMPANY, Ximo; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo. “El Retablo Mayor de San Félix de Xàtiva. Reflexiones sobre su autoría y sus relaciones con la pintura valenciana de 1500”. En: GONZÁLEZ, Lucía (coord.): *Restauración del Retablo Mayor de San Félix de Xàtiva*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2005, pp. 75-108.

⁴⁵ Sobre este tema puede consultarse COMPANY, Ximo. “El círculo del Maestro de Perea como núcleo medievalizante de la pintura valenciana (1490-1520)”. En: REINOSO, Luciano (ed.): *Arte gótico Postmedieval. Simposio Nacional del CEHA*. Segovia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, Obra Cultural, CEHA, 1987, pp. 259-265.

⁴⁶ No obstante, también resulta sugerente la reciente propuesta de Lorenzo Hernández Guardiola que identifica al Maestro de Perea con el Maestro de Xàtiva (Antoni Cabanes) (HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo, 2011, p. 50).

⁴⁷ Véase, por ejemplo, FRAMIS, Maite. “Nicolau Falcó y Pere Cabanes. Dos ángeles sosteniendo el paño de la Verónica con la Santa Faz”. En: *La luz de las imágenes: la faz de la eternidad*. Alicante: Generalitat Valenciana, 2006, pp. 166-167. Y su tesis de licenciatura FRAMIS, Maite. *Inventari de les obres dels Mestres Xàtiva-Artés-Borbotó i el seu cercle. Pintura valenciana de transició del gòtic al renaixement (c. 1475-1520)*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 1999, 2 vols.

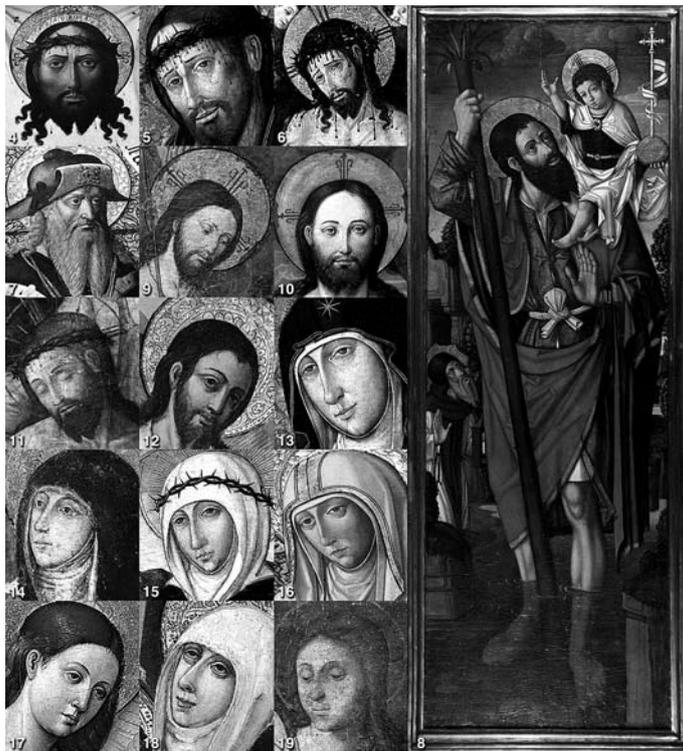


Fig. 4-19. Obras de Nicolau Falcó: 4. *Santa Faz sostenida por ángeles*, detalle del rostro de Cristo, Museo de Bellas Artes de Valencia (MBBAAV); 5. *Eccehomo* (MBBAAV); 6. *Cristo Varón de Dolores*, depositado en Capitanía General de Valencia, MBBAAV. 7. *Retablo de la Puridad*, rostro de San Joaquín, MBBAAV; 8. *San Cristóbal*, Galería Bernat, Barcelona; 9. *Aparición de Cristo resucitado a su Madre con los Padres del Limbo*, detalle del rostro de Cristo, colección particular, Barcelona; 10. *Resurrección*, detalle del rostro de Cristo, sarga del retablo del gremio de armeros de la Catedral de Valencia; 11. *Retablo de la vida de san Lázaro*, detalle del rostro de Cristo de la escena del Cristo Varón de Dolores de la predela, Catedral de Valencia; 12. *Retablo de la Puridad*, detalle de Cristo de la escena de la Resurrección de la predela, MBBAAV; 13. *Dolorosa*, detalle del rostro, MBBAAV; 14. *Aparición de Cristo resucitado a su Madre con los Padres del Limbo*, detalle del rostro de la Virgen, colección particular, Barcelona; 15. *Santa Catalina de Siena*, detalle del rostro, colección particular, Valencia; 16. *Retablo de la Puridad*, rostro de Santa Ana, MBBAAV; 17. *Anunciación*, detalle del rostro del Arcángel Gabriel, sarga del retablo del gremio de armeros de la Catedral de Valencia; 18. *Retablo de la Puridad*, detalle de la Virgen de la escena de la Ascensión de la predela, MBBAAV; 19. *Retablo de la vida de san Lázaro*, detalle del rostro del ángel que sujeta a Cristo de la escena central de la predela, Catedral de Valencia.

están grácilmente modelados, con expresiones recias y penetrante mirada, de afilados perfiles, de labios carnosos y bien definidos, y boca entrea-bierta. Hallamos en ellos la tradicional forma almendrada o elíptica de los ojos, los prominentes lagrimales, los generosos labios bien delimitados, la nariz de esbeltas formas, o los toques luminicos de la punta de la nariz, la comisura de los labios y la barbilla. Y detectamos también el característico sombreado o claroscuro de los rostros, que recuerda a los del Maestro de Artés. Podemos advertir

este conjunto de características, por ejemplo, en la tabla de la Santa Faz sostenida por ángeles (fig. 4),⁴⁸ la Dolorosa y el Ecce Homo (fig. 5),⁴⁹ el Cristo Varón de Dolores (fig. 6) –depositado en Capitanía General de Valencia–,⁵⁰ así como las figuras de San Joaquín (fig. 7) y Santa Ana del Retablo de la Puridad, todas ellas conservadas en el Museo de Bellas Artes de Valencia, o un magnífico San Cristóbal de grandes dimensiones (300 x 105 cm) actualmente en la Galería Bernat de Barcelona (fig. 8).⁵¹

⁴⁸ Esta tabla se relacionaba con anterioridad al Maestro de Perea. En cuanto a la atribución a Falcó véase GÓMEZ FRECHINA, José. "Santa Faz. Nicolás Falcó". En: *La clave...*, pp. 154-157, cat. 13.

⁴⁹ GÓMEZ FRECHINA, José. "Ecce Homo. Dolorosa. Nicolás Falcó". En: *La clave...*, pp. 150-153, cat. 12.

⁵⁰ Sobre la atribución de dicha obra a Falcó véase GÓMEZ FRECHINA, José. "Nicolás Falcó. Ecce Homo / Dolorosa". En: *La Memoria Recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2006, p. 200, fig. 71.1.

⁵¹ Se trata de una tabla conservada en tiempos de Post en una colección particular de Valencia, a la cual tuvo acceso el investigador norteamericano gracias a una fotografía que le fue facilitada por Leandro de Saralegui (POST, Ch. R. *The Aragonese School in the Late Middle Ages (A History of Spanish Painting, vol. VIII)*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1941, p. 719, fig. 343). Se desconoce la procedencia de la misma, aunque su calidad, dimensiones y el área de trabajo de Falcó, obligan a pensar en alguna iglesia importante del área valenciana. Durante los siglos medievales, a este tipo de imágenes del santo de gran tamaño se acostumbra a atribuir funciones apotropaicas y profilácticas, y de ahí que en lugares como

En algunas obras de Falcó los nimbos de ciertos personajes aparecen delimitados en su contorno por una fina línea negra, como vemos, por ejemplo, en todas las anteriormente citadas, en las sargas de la catedral de Valencia (fig. 10) y en la tabla que es objeto de nuestro estudio (fig. 1). Sin embargo, se trata de una característica que también observamos en obras del Maestro de Perea y de Pere Cabanes (Maestro de Artés). La representación de las barbas es también muy característica, a partir de tipos muy rígidos, bifidos y compactos. Otro detalle a remarcar son las potencias del nimbo de Cristo que advertimos en la tabla que estudiamos, así como en la ya mencionada Santa Faz sostenida por dos ángeles, o en la sarga con la Resurrección de Cristo de la catedral de Valencia (figs. 9, 4 y 10).

En líneas generales, Nicolau Falcó es un pintor que si bien estuvo vinculado profesionalmente con los Cabanes e influenciado por el arte de Paolo da San Leocadio, también muestra importantes conexiones con pintores menos innovadores como el Maestro de Perea. Ello le sitúa en una especie de encrucijada estilística donde vemos que predominan las formas tardogóticas, aunque paulatinamente va admitiendo con un cierto ímpetu las filo-italianas, como se observa de una forma muy evidente en las sargas del retablo del gremio de armeros, y en una Anunciación de colección particular valenciana,⁵² obras donde los débitos con la pintura de Paolo da San Leocadio son espacialmente patentes; o en la predela del retablo de la vida de San Lázaro, donde se percibe la impronta de los Hernandos tal vez tamizada a través de Miguel del Prado (fig. 19).

Vistas en conjunto las obras que se adscriben a Nicolau Falcó, podemos apreciar una variable calidad plástica, seguramente fruto de una importante participación del taller familiar. La tabla que estudiamos no presenta ese acabado casi escultórico que Falcó muestra en otras obras, con esas facciones profundamente marcadas y diferenciadas, de una volumetría lograda a base de claroscuros. Ese acabado no tan delicado lo encontramos también en las escenas principales del retablo de la Puridad, donde no se detecta la suavidad en el modelado de las formas de sus mejores obras. Son todavía más toscas las escenas de la predela (figs. 12 y 18) y la Coronación de la Virgen del mismo retablo, tanto en los perfiles como en los detalles y facciones, e incluso en las proporciones de las figuras, como queda de manifiesto en el Cristo de la Coronación, con su brazo izquierdo totalmente desproporcionado. Nos hallamos ante un estilo que en cierta manera recuerda a las escenas de las puertas del Tríptico de la Virgen de la Leche del Museo de Bellas Artes de Valencia, aquel que dio nombre al Maestro de Martínez Vallejo.

En cuanto a la tabla con la que hemos iniciado el presente estudio, la figura de Cristo –su pose, su fisonomía–, es semejante al pobre de la escena de San Martín de una de las sargas de la Catedral de Valencia (fig. 20). Paralelamente, la posición de los pies de Cristo es idéntica a la mostrada por el arcángel Gabriel en la Anunciación de las mismas sargas. El rostro de la Virgen tiene semblanzas estilísticas con la Dolorosa del Museo de Bellas Artes de Valencia (fig. 13), la Santa Ana del Retablo de la Puridad (fig. 16), la Santa Catalina de colección particular (fig. 15), o, incluso, con el ángel que su-

Francia fuese habitual hallarlas en el exterior de las iglesias, con la misión de proteger a viajeros y peregrinos. Lo vemos, por ejemplo en el atrio de la capilla de Notre-Dame de Benva (*Alpes Maritimes*, Francia) (RIGAUX, Dominique. "Usages apotropáiques de la fresque dans l'Italie du Nord au XVe siècle". En: BOESPFLUG, F.; LOSSKY, N. (eds.). *Nicée II, 787-1987: douze siècles d'images religieuses*. París: Editions du Cerf, 1987, pp. 317-331). Igualmente, sabemos que en la puerta del Perdón de la catedral de Sevilla, existía en época medieval una representación del santo, así como una segunda en un pilar del final de la nave principal, cerca de una de las puertas de salida (LAGUNA PAÚL, Teresa. "La Aljama cristianizada. Memoria de la catedral de Santa María de Sevilla". En: *Metropolis Totius Hispaniae. 750 Aniversario. Incorporación de Sevilla a la Corona Castellana*, Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1998, pp. 49, 55 i 64). En cuanto a Valencia, la región no restó al margen de la gran difusión que el culto al santo tuvo en época medieval. Una tradición decía que sus reliquias habían sido trasladadas a la ciudad el año 828 desde Toledo (*Acta Sanctorum Julii*, Amberes, 1731, tomo VI, p. 129). Además, se cuenta que durante el pogromo de 1391 apareció milagrosamente en una sinagoga de Valencia una imagen del santo mientras se celebraba culto, lo que provocó la conversión de 7.000 judíos. Contemporáneamente, san Vicente Ferrer aconsejó que fuesen colocadas imágenes suyas en diversos lugares de la ciudad para combatir una epidemia de peste (VILLANUEVA, Joaquín Lorenzo. *Viaje literario a las iglesias de España* (vol. II). Madrid: Impresor de la Real Academia de la Historia, 1802, p. 69-70; MÉRIMÉE, Henri. *El Arte dramático en Valencia: desde los orígenes hasta principios del siglo XVII*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1985 [1913], vol. I, p. 46). Todavía entre las referencias que prueban la gran difusión del culto al santo en tierras valencianas, hay que destacar que en 1451 en la procesión del Corpus de Valencia participó una imagen de san Cristóbal a la cual se considera precedente inmediato del "misteri de Sant Cristòfol", representado con notorio éxito a principios del siglo XVI y que basaba su texto de la Leyenda Dorada (*Ibidem*, vol. I, pp. 35, 39-40 y 45-47). El mismo clima devocional favoreció que en 1498 se imprimiera en la capital del Turia la *Obra allors del Benaventurat Sent Cristofol*, de Pere Tricher.

⁵² Sobre esta obra véase GÓMEZ FRECHINA, José. "Nicolás Falcó. Anunciación". En: *La Memoria Recobrada...*, pp. 204-205.



Fig. 20. Nicolau Falcó, *Escena del pobre que mendiga a San Martín*, detalle del pobre, sarga del retablo del gremio de armeros de la Catedral de Valencia.

jeta a Cristo (fig. 18), del retablo lazariста de la catedral valenciana. Por otro lado, es inevitable comparar el rostro del Resucitado con el que aparece en la predela del retablo citado (fig. 11) o con el Cristo de la Resurrección de la predela del retablo de la Puridad (fig. 12), aunque éste presente unas facciones más lineales, y donde vemos que todavía se utiliza el temple con ligeros toques al óleo. Finalmente, los patriarcas de la tabla de la colección barcelonesa nos remiten a los apóstoles de la escena de la Ascensión de las sargas de la Catedral de Valencia, donde la Virgen, por su postura y fisonomía, también nos recuerda a la nuestra.

Por lo que respecta a la cronología, por sus referentes estilísticos con las sargas y el retablo de San Lázaro parcialmente desaparecido, habría que situarla a inicios del siglo XVI, entre 1510 y 1520.

La Aparición de Cristo con los patriarcas a María: fuentes textuales

La tabla que damos a conocer en este trabajo muestra una iconografía no extraña, aunque poco habitual, en el contexto del tardogótico y el renacimiento, la del Encuentro entre la Virgen y Cristo después de la Resurrección, el último acompañado de los patriarcas a quien había rescatado del Limbo. Lo más curioso es que se trata de un tema gestado seguramente en el entorno valenciano, donde se documentan las representaciones más antiguas del tema, anteriores a 1500.⁵³ Dichas imágenes, además, hallan soporte textual en la obra de autores con ese mismo origen que, como veremos oportunamente, partían de una tradición anterior. Con todo, no fue hasta la publicación en 1497 de la *Vita Christi* de Isabel de Villena, abadesa del convento de la Trinidad de las Clarisas de Valencia, que el tema se generalizó en los ciclos pictóricos.

En cuanto a las fuentes del episodio, los evangelios canónicos no mencionan en ningún momento que Cristo se apareciera a su Madre después de muerto, aunque la exégesis medieval siempre lo dio por hecho. En este sentido, era difícil que no fuese así teniendo en cuenta que Jesús se apareció a otras personas. Autores como San Ambrosio (*Liber de Virginitate*) dejaron establecido que María fue la que *primum vidit*,⁵⁴ y que ello se produjo entre el Viernes Santo y el Domingo de Resurrección.⁵⁵ La historia se impregnó de matices sentimentales a partir del siglo XIII, tal como vemos en relatos como la *Leyenda Dorada* de Iacopo da Varazze, donde en el capítulo correspondiente a la Resurrección se comenta que Jesús se apareció a su Madre antes que a nadie y, de paso, se justifi-

⁵³ El éxito del tema en la capital del Turia se reafirma con la fundación del Hospital General de Valencia en 1512, que se situó bajo la advocación de la Primera Aparición. En el momento de dicha fundación se encargó, además, la realización de una pintura que mostrase "(...) la aparición que Jesús primeramente hizo a la gloriosa Virgen María Nuestra Señora" (CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel; SAMPER EMBIZ, Vicente. "La iconografía de la 'Primera Aparición' en la pintura valenciana", *Saitabi*, 45, 1995, p. 94).

⁵⁴ "Vidit ergo Maria resurrectionem Domini: et prima vidit, et credit" (MIGNE, J. P. *Patrologia Latina*, vol. 16. París, 1841, col. 283).

⁵⁵ GIANELLI, C. "Temoignages patristiques grecs en faveur d'une Apparition du Christ Ressucité à la Vierge Marie", *Revue d'Etudes Byzantines*, XI, 1953, pp. 106-119; BRECKENRIDGE, James D. "Et prima vidit: The Iconography of the Appearance of Christ to his mother". En: *The Art Bulletin*, XXXIX, 1957, pp. 9-32; DOBRZENIECKI, T. "Legenda średniowieczna w pismienictwie i sztuce: Chrystofania Marii". En: LEWANSKI, J. (éd.). *Sredniowiecze. Studia o kulturze*. Wrocław, 1965, t. II, pp. 7-120 (*non vidimus*). Para el caso catalán ALCOY, Rosa. "Observaciones sobre la iconografía de la Resurrección de Cristo en la pintura gótica catalana". En: YARZA, Joaquín (ed.). *Estudios de Iconografía Medieval Española*, Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, 1984, pp. 195-377.

ca que los evangelios canónicos no digan nada al respecto.⁵⁶ Es especialmente significativo que Varazze, justo a continuación, dedique una atención especial a explicar qué hizo Jesús mientras estuvo en el Limbo y por qué sacó de allí a los patriarcas de la Antigua Ley. Para ello se sirve de menciones previas del asunto por parte de San Agustín y de una fuente apócrifa, el *Evangelio de Nicodemo* (VII, XXIV, 1-2). Describe, por tanto, el *Descensus ad inferos*, uno de los episodios previos a la Resurrección y que temáticamente enlaza con la presencia de los patriarcas en nuestra escena. A pesar de ello, nada comenta Varazze sobre la aparición posterior a su Madre acompañado de los padres redimidos.

Según señaló Breckenridge, nuestro episodio es una "extensión" del capítulo que Ludolf de Sajonia dedicó a la Aparición de Cristo a su Madre después de la Resurrección.⁵⁷ El cartujano, la *Vita Christi* del cual tuvo una especial difusión en la Península –se publicó en Valencia en 1495 bajo el título *Lo quart del cartoixà*–, describe en su texto como Jesús narró a María su descenso al infierno, y como sacó del Limbo a los elegidos de la Antigua Ley. Con todo, es necesario otorgar la primacía al Pseudo Buenaventura y a sus *Meditationes Vitae Christi*, que se convirtieron en la fuente principal de la que bebieron el propio cartujano,

Eiximenis e Isabel de Villena. Huelga decir que, en relación a nuestro episodio, son escasas las diferencias que este texto presenta con los de Ludolf de Sajonia y Eiximenis.⁵⁸

Es importante traer a colación un sermón de san Vicente Ferrer para el domingo de Pascua de Resurrección, ya que deviene precedente fundamental de la *Vita Christi* de sor Isabel de Villena, la fuente textual con más éxito en la divulgación de nuestro episodio. El sermón del dominico recoge toda una serie de detalles que serán más adelante desarrollados y ampliados por la clarisa valenciana, entre ellos, la visita de Cristo a su Madre acompañado de los santos padres redimidos del Limbo.⁵⁹ Es ocioso insistir en que la gran difusión que tuvieron tanto el texto de Ludolf de Sajonia como los sermones de San Vicente Ferrer, debió abonar un terreno ya de por sí propicio como era la Corona de Aragón, donde la literatura cristocéntrica y tradiciones como las de las *Vitae Christi* tuvieron un gran éxito entre la feligresía. Además, el episodio de la Aparición de Cristo a su madre evocaba el triunfo de Cristo ante la muerte, y de ahí que tuviese un fuerte impacto en la piedad popular.⁶⁰ En este contexto se entiende también la tendencia general a exaltar el rol de la Virgen en determinados episodios de la Pasión, entre ellos la Resurrección, lo que favoreció la aparición de diversas va-

⁵⁶ VORÁGINE, Santiago de la. *La Leyenda Dorada*. Madrid: Alianza Editorial, 1982, vol. I, pp. 232-234.

⁵⁷ BRECKENRIDGE, James D., 1957, p. 28.

⁵⁸ HAUF, Albert. *D'Eiximenis a Sor Isabel de Villena. Aportació a l'estudi de la nostra cultura medieval*. Barcelona-Valencia: Abadía de Montserrat-Institut de Filologia Valenciana, 1990, p. 391; CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel; SAMPER EMBIZ, Vicente, 1995, pp. 100-102.

⁵⁹ Cuenta san Vicente que a quien primero se apareció Cristo ya resucitado fue a su Madre. El arcángel Gabriel le anunció a María la Resurrección, y acto seguido se le apareció Jesús: "(...) ab tots aquells sants angels e sants pares, e Jhesu Xrist entrá ab la cara rient, e ella se humilià e se abaxá per a besar-li les seus naffres glorioses (...) Pensau com Adam e Eva veren la Verge Maria, com degueren dir: 'O, na beneyta! vos haveu uberta la porta de paradís', e li feren gran reverencia tots los sants (...) e tots los angels feren-li gran reverencia, e cantaren (...)" (SANCHIS SIVERA, J. *Quaresma de Sant Vicent Ferrer*. Barcelona: Institució Patxot, 1927, pp. 306-308). J. Gudiol Cunill fue el primero en llamar la atención sobre dicho texto, y lo hizo en un clarividente –aunque breve– artículo dedicado a la presencia de María en la iconografía de la Resurrección donde, entre otras cosas, se dedicó a recoger algunas de las fuentes poéticas medievales que se convirtieron en soporte textual del episodio (GUDIOL CUNILL, Josep. "La Mare de Déu en la Resurrecció de Crist", *La Veu de Catalunya. Pàgina Artística*, 8 de abril de 1918, p. 429). Posteriormente, Breckenridge y Guldán citaron el sermón vicentino entre los antecedentes directos del relato de Isabel de Villena (BRECKENRIDGE, James D., 1957, p. 28, n. 123; GULDAN, E. *Eva und Maria: eine Antihese als Bildmotiv*. Graz [etc.]: Böhlau, 1966, p. 144).

⁶⁰ Lo demuestran las procesiones del día de Pascua que rememoraban el episodio, y que continúan celebrándose aún hoy en múltiples lugares de la geografía hispana. Parece ser que dos de las más antiguas comenzaron a celebrarse en Madrid en 1570 y en Barcelona unos veinte años después, mientras que en la diócesis de Mallorca lo hicieron a partir de 1621 (LLOMPART, Gabriel. "La llamada 'Procesión del Encuentro' en la isla de Mallorca y la filiación medieval del folklore postridentino", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XXIII, 1967, pp. 167-180, posteriormente incluido en Ídem. *Religiosidad Popular. Folklore de Mallorca, Folklore de Europa. Miscelánea de Estudios I*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta Editor, 1982, pp. 225-241). Por su parte, en Valencia la procesión se documenta al menos desde 1622 vinculada al Hospital General, que como hemos mencionado estaba precisamente dedicado a la Primera Aparición (CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel; SAMPER EMBIZ, Vicente, 1995, p. 105, n. 43). Dichas procesiones partían de la importante tradición medieval del drama litúrgico pasional, que giraba entorno a la Resurrección y que tuvo un importante foco de dramatizaciones en la Corona de Aragón, además de una abundante y rica tradición textual (MASSIP, Jesús-Francesc. "Les primeres dramatitzacions de la Passió en llengua catalana", *D'Art*, 13, 1987, pp. 253-268).

riantes de los temas tradicionales donde María adquiriría un destacado protagonismo.⁶¹

El interés del pueblo por la Pasión de Cristo se vio reflejado en una copiosa producción literaria poderosamente influida por la tradición de las *Vitae Christi* que hemos ido mencionando, y que, obviamente, hizo hincapié en la Resurrección de Jesús y en episodios como la aparición a su Madre. Este tipo de literatura surgió especialmente en entornos franciscanos, lo que se explica por la atención que los frailes menores prestaron a la Pasión en el marco de la espiritualidad de tipo intimista que proponían. Puede citarse, por ejemplo, el caso de un franciscano mallorquín anónimo, autor de un *Exercici de la Santa Creu* fechado en 1446, donde se alude explícitamente al episodio de la Aparición de Jesús a su Madre:

(...) Iesus lo diumenge en la alba resucità, y estant les portes tancades entrà a la cambra en que la Verge Maria estava fent oració (...) Y la Verge Maria estant ajonollada besa los peus y las mans a Iesus (...) Pense que quant la Verge Maria hagué adorat a son Fill Iesus, aquest la prengué per los braços, y alçala de la terra y abraçala y besali les mans (...) Considera, anima, que Maria tenia gran alegria y remirà les sinq nafres, ço es de les mans, peus y costat (...).⁶²

Como veremos al ocuparnos de las diferentes pinturas que muestran el tema y que han llegado hasta nuestros días, son diversas las coincidencias entre texto e imagen, en concreto, la irrupción de Cristo en la habitación; el hecho que María estuviera arrodillada y que Jesús la levantara del suelo, un gesto que se intuye perfectamente en algunas de las pinturas que veremos; así como que se destaque la presencia de las llagas en el cuerpo de Cristo. Con todo, vemos que en esta fuente de 1446 no se alude a los Patriarcas redimidos. Sí aparecen, en cambio, en las diferentes versiones

de un poema que el valenciano Joan Roís de Corella (1435-1497) dedicó a la vida de la Virgen:

(...) mas, al terç jorn entrant dins vostra cambra,
cobrat l'esfalt de vostre bell vericle,
vos feu present de la noble desferra
dels sants catius, que portava del carçre (...).⁶³

El interés radica no solamente en la concordancia de detalles entre las representaciones pictóricas conservadas y dicha fuente textual, sino también en el origen valenciano del poeta, lo que nos sitúa en el mismo ámbito de producción. Según reveló G. Llopart, la línea textual apuntada en su poema por Roís de Corella la reencontramos en un rosario rimado de 1487, igualmente valenciano, donde de nuevo en relación a la Aparición de Cristo a María, se vuelve a hacer alusión a los Patriarcas y a las llagas de Cristo:

Gran delit vos presentava
vostro Fill resucitat,
ab sinch roses que portava
en les mans, peus i costat,
per les quals lo Luciffer,
qui dels sants l'inferrn omplia,
fou robat en aquell dia
que florí lo sant roser.⁶⁴

Como ya hemos apuntado, nos hallamos en un momento de gran auge de las *Vitae Christi*, que proponían al fiel un tipo de devoción de calado más intimista en relación a aquellos episodios de la vida y la Pasión de Cristo, muy en la línea de la espiritualidad franciscana. Esta literatura de corte cristocéntrico tuvo su punto álgido de difusión en el siglo XV,⁶⁵ como demuestra el éxito de Francesc Eiximenis e Isabel de Villena. Ambos eran valencianos y franciscanos, y fueron autores de obras que, como se ha demostrado, influyeron decisivamente en promotores de retablos y pintores.⁶⁶ El interés de los fieles por este tipo de literatura espiritual e intimista motivó que diversos poetas se

⁶¹ BRECKENRIDGE, James D., 1957, p. 28.

⁶² LLOMPART, Gabriel, 1967, p. 176.

⁶³ Véanse las diferentes versiones que publica MIQUEL i PLANAS, Ramon. *Obres de Joan Roís de Corella*. Barcelona: Giró, 1913, p. 393 y 409. Cfr. la versión reducida del mismo poema que edita FERRANDO, Antoni (ed.). *Els certàmens poètics valencians del segle XIV al XIX*. València: Institució Alfons el Magnànim, 1983, p. 252. El primero en invocar dicho texto en relación a nuestra escena fue J. Gudiol Cunill (GUDIOL CUNILL, Josep, 1918, p. 429).

⁶⁴ De nuevo, fue J. Gudiol Cunill el primero en destacar la importancia de dicha fuente en relación a ciertas representaciones pictóricas en que María asistía a la Resurrección (GUDIOL CUNILL, Josep, 1918, p. 429). También lo recoge LLOMPART, Gabriel, 1967, p. 178.

⁶⁵ HAUF, Albert, 1990, *passim*. Cfr. GARCIA SEMPÈRE, Marinela. "La tradición y la originalidad en la *Istòria de la Passió*, de Bernat Fenollar y Pere Martines, y en la *Vita Christi* de Isabel de Villena". En: *Revista de Lengua y Literatura Catalana, Gallega y Vasca*, 6, 1998-1999, pp. 47-68.

⁶⁶ Véase, por ejemplo, SOBRÉ, Judith Berg. "Eiximenis, Isabel de Villena and some fifteenth century illustrations of their works". En: *Estudis de llengua, literatura i cultura catalanes: actes del primer col·loqui d'estudis catalans a Nord-Amèrica*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1979, pp. 303-314. Cfr. MOLINA FIGUERAS, Joan. "Contemplar, meditar, resar. Funció i ús de les imatges de devoció al voltant del 1500". En: *L'art a Catalunya i els Regnes Hispans en temps de Carles I*. Barcelona: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, pp. 89-105.

acercaran a la cuestión redactando poemas inspirados en la Pasión de Cristo, entre los cuales se hallan el ya mencionado Roís de Corella, Bernat Fenollar, Joan Escrivà, Jaume de Vila y Pere Martines. Algunas creaciones de todos ellos se compilaron e imprimieron en 1493 en un volumen misceláneo editado en Valencia, *Lo passí en cobles*,⁶⁷ donde se incluyó un poema de Roís de Corella similar al ya citado y que evoca el episodio de Cristo irrumpiendo en la habitación de María acompañado de los Patriarcas.⁶⁸

Alguno de los autores de *Lo passí en cobles*, incluso, dedicó poemas a Isabel de Villena, lo que pone de manifiesto el ascendente de la monja en este tipo de literatura. La valenciana había fallecido tres años antes, y no fue hasta 1497 que apareció la edición *princeps* de su celebrada *Vita Christi*—aunque la obra ya circulaba en formato manuscrito desde 1490—, que como es sabido, tuvo un fuerte impacto en la feligresía de la Corona de Aragón, especialmente en Valencia. Ello conllevó una interesante repercusión en mentores, promotores y pintores de retablos, que se sirvieron del texto de la monja para dar solución a algunas composiciones e iconografías.⁶⁹ En este sentido, y sin ningún género de dudas, el texto de Isabel de Villena fue el que popularizó la Aparición de Cristo a su Madre acompañado de los Patriarcas, como ya destacaron en su momento G. G. King y Ch. R. Post,⁷⁰ y posteriormente E. Guldán, G. Llompart y J. B. Sobré, entre otros.⁷¹

En la obra de la monja valenciana el episodio de la Aparición se describe con gran detalle a partir del capítulo 237 —y hasta el 239— de la edición de 1497, titulado *Com lo Senyor ab tota multitud dels angels e sancts pares aparegue a la sua caris-*

sima mare (...).⁷² Se comenta que María se hallaba en su habitación, rota de dolor, rezando ante la corona de espinas que le había sido impuesta a Jesús en la Pasión. De pronto, la sorprendió la presencia del arcángel Gabriel, que la halló:

(...) algun poch alegre, car havia vist partir dela corona del Senyor qui dauant tenia, e del seu propi mantell la sanch quey era escampada, e creya que lo seu Fill era resuscitat, ab tot nos podia del tot alegrar puix vist nol havia (...).⁷³

Acto seguido, por la puerta apareció una nutrida procesión que encabezaba el propio Gabriel junto a San Miguel, en el centro de la cual iba Cristo Resucitado:

(...) e tantost lo pali de admirable bellesa en mig del qual venia aquella real presencia del Senyor fill seu (...) E la Senyora vevent una tan delitosa e amable vista, defalli lo seu cor de alegria irrecorable. E prostrant se en terra, adora la diuina essencia (...) e lo Senyor veent la excellent mare sua (...) levale de terra, e agenollant se volgue li besar la ma (...).⁷⁴

Cristo se le apareció, acompañado de los santos padres, a quienes ordenó que besaran la mano de María:

E uevent lo Senyor que la Senyora mare sua se alegrava molt de veure aquella gloriosa gent, posada en tan gran orde e magnificencia (...) mana lo dit Senyor, que tots vinguessen a besar la ma e fer reverencia a la Senyora mare sua com a reyna e senyora de tots (...).⁷⁵

Comenzó entonces un diálogo entre Adán y el arcángel Gabriel ofreciéndose mutuamente encabezar el cortejo hacia María, aunque finalmente lo hizo el primero, que se arrodilló y besó la mano de la Virgen. San Miguel, por su parte, le

⁶⁷ GARCIA SEMPÈRE, Marinela (ed.). *Lo Passí en cobles (1493)*. Barcelona [etc.]: Publicacions de l'Abadia de Montserrat [etc.], 2002.

⁶⁸ Se trata de la *Oracio a la sacratissima Verge Maria tenint son Fill Deu Iesus en la falda devallat de la creu, ordenada per lo molt reverent mestre mossen Corella*.

⁶⁹ Es el caso, por ejemplo, de una sarga conservada en el Museu de Bellas Artes de Valencia que muestra la Traslación de los patriarcas redimidos al Calvario, ante la presencia de María, San Juan Evangelista y la Magdalena. El tema, como ya señaló Ch. R. Post, es un auténtico *unicum*, y la tela tiene el interés añadido de haber sido en origen el fondo de un desaparecido crucifijo de escultura. Véase POST, Ch. R., 1935, vol. VI, pp. 448-450, fig. 190.

⁷⁰ KING, G. G. "Iconographical notes on the Passion". En: *The Art Bulletin*, XVI, 1934, p. 298; POST, Ch. R., 1935, p. 270. Este último apuntó que la composición "is repeated again and again at Valencia with only insignificant variations".

⁷¹ GULDAN, E., 1966, pp. 144-148; LLOMPART, Gabriel, 1967, pp. 178-179; SOBRÉ, Judith Berg, 1979, p. 304; CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel; SAMPER EMBIZ, Vicente, 1995, pp. 93-108. Por su parte, fue L. de Saralegui el primero en llamar la atención sobre el éxito del tema entre los pintores valencianos del momento, aunque sin entrar en el análisis detallado de las fuentes que lo justificaban (SARALEGUI, L. de. "Entorno a los Serra", *Museum*, vol. VII, núm. 8, 1926-1936, p. 286).

⁷² VILLENA, Isabel de. *Vita Christi*. Valencia, 1497, fols. 260r y ss.

⁷³ *Ibidem*, fol. 260v.

⁷⁴ *Ibidem*, fol. 261r.

⁷⁵ *Ibidem*, fol. 261v.

explicó los motivos que les llevaban allí, y entre otras cosas, le insistió en la importancia de las llagas de Cristo, que este debía mostrar al Padre Eterno:

(...) quins cinch robins de tan gran grança e excellencia estan en ell engastates, ço es les cinch plagues principals, que sa clemencia prengué en la creu, aquestes soles ha reseruades resplandents e glorioses per mostrar les al seu Pare (...) lo senyor mostra a la magestat del seu pare la nafra del seu costat e les altres que per la redempció humana ha preses (...).⁷⁶

María, por su parte, comentó a Adán en el diálogo que mantuvieron por qué Cristo les había sacado de las tinieblas:

(...) e sabent quereu en infern aquí es volgut devallar per traureus de aquell carçe tenebrós (...).⁷⁷

Previamente, al final de los capítulos 230 y 233, es donde hallamos referencias amplias a uno de los elementos más característicos de nuestra escena, el altar con la corona de espinas. La *Vita Christi* le otorga un interesante protagonismo en los momentos previos a la Aparición, lo que justifica que adquiriese el protagonismo correspondiente en el modelo difundido en Valencia por los pintores de retablos:

E leuant se la senyora per entrar en lo dit retret, demana la corona de spines a Magdalena, a qui laua comanada quant la leua del cap del seu amat Fill (...) e la senyora, posant se la corona del seu Fill per oratori, contemplant les dolors sues escampa infinides lagrimes.⁷⁸

E, restant la Senyora a soles, tancas dins la cambra hon staua, posant se dauant aquell oratori a ella de tant dolorós recort, ço es la corona de spines qui tant hauia turmentat lo sagrat cap del seu amat Fill. E axi stigue tota la nit mirant la de fit, sperant ab gran desig quant veuria partir de alli la sanch del seu Fill, car lauos conexeria ell ésser resuscitat.⁷⁹

El texto de sor Isabel de Villena tuvo una amplia repercusión en el ámbito de la poesía religiosa popular y en la literatura cristocéntrica posterior, como demuestra que el episodio del Encuentro se reproduzca en el *Cançoner sagrat de vides de sants*, atribuido al notario valenciano Miquel Ortigues y fechado a finales del siglo XV, que parece seguir el relato de la clarisa valenciana:

Dins en Sion, hon feu Jhesus la cena,
vos residis prenent digne posada,
y, contemplant alli la sua pena,
vos aparech fent vos complida smena
de la dolor per mort sua causada;
y, acompanyat de animes eletes,
volent mostrar lo quant ell vos amava,
ab si portant molts angels y proffetes
y altres sants, persones molt perfetes,
cascu protrat loant vos adorava:
foren los goigs molt grans e sens mesura
per esser vos de Deu la Mare pura.⁸⁰

Lo mismo puede afirmarse de la *Égloga de la Resurrección* de Alonso Castrillo, impresa en Burgos en 1520, donde la visita de Cristo Resucitado y los patriarcas a María reproduce fielmente el relato de Isabel de Villena.⁸¹ Finalmente, merece la pena poner de relieve que en la Valencia del siglo XVI la poesía popular continuó reproduciendo el tema con éxito, como demuestra un opúsculo impreso en la ciudad en 1546:

Contemplau quin goig sentia
com yo viu resuscitat
lo meu Fill en companyia
dels qui tan fon desijat:
e si molt vos delitau
perque dell fuy reuerida,
lo psaltiri'm presentau
e dientlo contemplau
quinze actes de ma vida.⁸²

⁷⁶ *Ibidem*, fol. 262v.

⁷⁷ *Ibidem*, fol. 263v.

⁷⁸ *Ibidem*, fol. 254r (capítulo 230).

⁷⁹ *Ibidem*, fols. 255v-256r (capítulo 233).

⁸⁰ FOULCHÉ-DELBOSC, R.; MASSÓ TORRENTS, J. (eds.). *Cançoner sagrat de vides de sants*. Barcelona: Societat Catalana de Bibliòfils, 1912, p. 354.

⁸¹ GILLET, J. E. "Tres pasos de la Pasión y una Égloga de la Resurrección (Burgos, 1520)". En: *Publications of the Modern Language Association*, 47, 1932, pp. 949-980. Este texto ya fue traído a colación en relación a la iconografía que nos ocupa por KING, G. G., 1934, p. 298.

⁸² *Trellat sumariament fet de la bulla o Confraria del Psaltiri o Roser: e cobles a lahor de la sacratissima e intemerada verge Maria del Roser*, Valencia, 1546 (editado en AGUILÓ FUSTER, Marian. *Cançoner de les obretes en nostra lengua materna mes divulgades durant los segles XIV, XV e XVI*. Barcelona: Llibreria d'Àlvar Verdaguer, 1900, fol. 41v). Se trata de otro de los textos invocados por J. Gudiol Cunill en relación a la presencia de María en la iconografía de la Resurrección (GUDIOL, Josep, 1918, p. 429).

Valencia y las representaciones pictóricas del tema

En la pintura valenciana de los siglos XV y XVI hallamos diversas representaciones del episodio que venimos analizando. Uno de los más concomitantes con el nuestro lo hallamos en una tabla publicada en su momento por Ch. R. Post, en aquel entonces conservada en una colección particular indeterminada y atribuida al Maestro de San Lázaro (fig. 21).⁸³ Como ya hemos analizado oportunamente, dicho pintor hoy se identifica con Nicolau Falcó,⁸⁴ lo que explica las importantes semejanzas con la tabla que se halla en la colección barcelonesa. La composición es absolutamente análoga, y Cristo y la Virgen se han caracterizado de una forma completamente idéntica. Se repiten, incluso, detalles tan anecdóticos como la alfombra sobre la cual se arrodilla la Virgen, la ubicación del altar con la corona de espinas, o el hecho que los patriarcas aparezcan por la parte superior izquierda. Vemos también como la puerta que da acceso a la habitación se ha ubicado en la parte central del fondo de la composición, y que los santos padres se identifican en genérico gracias a sus nimbos poligonales. Con todo, se dan leves diferencias, como el hecho que Cristo aparezca rodeado por una mandorla,⁸⁵ o la presencia en primer término de san Antonio de Padua y el arcángel Gabriel, el último con una filacteria donde se reproduce un texto que proclama el honor de la Reina de los Cielos.⁸⁶

En el mismo entorno pictórico cabe situar una tabla atribuida por Post al Maestro de Castellnovo, en su día en comercio en Nueva York (Silberman Galleries).⁸⁷ Nuevamente, las similitudes con la tabla de Falcó que nos ocupa son muy claras. La composición es exactamente la misma, así como el tratamiento que han recibido la Virgen y Cristo. Hay que mencionar también la presencia en el mismo punto del altar con la corona de espinas, o detalles más anecdóticos como, de nuevo, el de la alfombra donde se arrodilla María. La única dife-



Fig. 21. Nicolau Falcó, *Aparición de Cristo resucitado a su Madre en presencia de San Antonio y el Arcángel Gabriel*, paradero desconocido.

rencia reside en el mayor protagonismo que han recibido los santos padres, que ocupan buena parte del fondo de la composición y donde identificamos en primer término a Adán y san Juan Bautista. Post situó al pintor de dicha tabla entre los seguidores del Maestro de Perea, lo que nos ofrece una coyuntura estilística y cronológica muy similar a Nicolau Falcó y que nos viene muy bien para justificar las conexiones entre sus composiciones.

Entre el conjunto de obras valencianas que muestran el tema puede citarse también una de las ta-

⁸³ POST, Ch. R., 1935, p. 392, fig. 164.

⁸⁴ COMPANY, Ximo, 1993, pp. 15-19.

⁸⁵ No es extraño que Cristo resucitado aparezca asociado a dicho elemento, un detalle que hallamos con frecuencia en la pintura italiana desde el Trecento (ALCOY, Rosa, 1984, p. 356, n. 124).

⁸⁶ La presencia del arcángel quizás se explique por el hecho que Isabel de Villena, en su *Vita Christi*, recoja que Gabriel se apareció a María para anunciarle que su hijo había resucitado y que la visitaría próximamente. Precisamente, se le apareció mientras la Virgen rezaba ante la corona de espinas y en la misma habitación donde lo haría Jesús acompañado de los Patriarcas (VILLENNA, Isabel de, 1497, fol. 260v). La presencia del franciscano Antonio de Padua quizás tenga a ver con la vinculación del episodio a una idea de espiritualidad afín a la que propugnaban los frailes menores. Cfr. CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel; SAMPER EMBIZ, Vicente, 1995, p. 104, que proponen una posible vinculación nominal a los promotores del retablo.

⁸⁷ POST, Ch. R. "Unpublished Early Spanish Paintings in American and English Collections", *The Art Bulletin*, vol. 34, núm. 4, 1952, p. 280, fig. 3.

blas de Francesc d'Osona procedentes del monasterio de Portaceli (Serra, Valencia), hoy en el Museo de Bellas Artes San Pío V de Valencia, de hacia 1505.⁸⁸ Las diferencias con la pintura de Nicolau Falcó de Barcelona no son substanciales. Centran la composición Cristo y María, el primero alargando los brazos para ayudar a levantarse a su Madre, según detallaba el texto de Isabel de Villena.⁸⁹ Como es habitual, el encuentro transcurre en un interior, donde se advierte la presencia del altar con la corona de espinas igualmente mencionado por la clarisa valenciana. A diferencia de nuestra tabla, los padres redimidos, que aparecen por una puerta a la derecha del espectador acompañados de ángeles, se pueden identificar uno a uno, esto es, Adán, Eva, Moisés y el rey David. En la tabla de Falcó, en cambio, aparecen por el ángulo superior izquierdo en forma de visión, rodeados de nubes y con los nimbos poligonales habituales en personajes de la Antigua Ley.

Uno de los casos más curiosos entre los conservados en tierras valencianas es el del retablo del Cristo de la Penitencia, conservado desde antes de 1869 en el Almodí de Valencia y que se atribuye a un maestro anónimo de hacia 1500. La obra presenta la peculiaridad de mostrar la escena del Encuentro entre Cristo y María dividida en dos, distribuida en los compartimentos extremos de la predela. En uno aparecen Cristo y la Virgen, mientras que el otro lo ocupan los patriarcas.⁹⁰

Un nuevo ejemplo del tema lo hallamos en un retablo antiguamente conservado en la colección de la Condesa de Alcubierre, y que hace poco tiempo se hallaba en comercio en Valencia.⁹¹ Estructural y

estilísticamente se enmarca sin problemas en el contexto valenciano de finales del siglo XV o principios del XVI, y podría situarse en el círculo o entorno inmediato del Maestro de Artés.⁹² El conjunto, articulado a partir de tres calles y predela inferior, se halla presidido por una representación de la Virgen y el Niño acompañados por ángeles, y justo encima, separando la tabla principal de la tabla cumbre, hallamos la escena de Cristo apareciéndose a su Madre en compañía de los patriarcas, mostrando una composición muy similar a las hasta ahora analizadas. En este caso, Jesús llega a tocar a María. Hace ostentación de las llagas, y justo detrás aparecen los santos padres, encabezados por Adán y Eva, seguidos de una corte de ángeles al fondo y en una disposición que recuerda directamente a la tabla de Nicolau Falcó publicada por Post, ya citada.⁹³ Vemos también la presencia de la puerta al fondo, ubicada en el mismo lugar que la tabla de Falcó de Barcelona y repitiendo, por tanto, distribución compositiva. Ha desaparecido, en cambio, el altar con la corona de espinas que nos ha ido apareciendo en los casos hasta ahora analizados.

Otro de los pintores que plasmaron el episodio en alguno de sus retablos fue el mallorquín Pere Terrens (doc. 1479-1528), como vemos en una tabla conservada en el Museo Diocesano de Mallorca de la cual se desconoce la procedencia.⁹⁴ La escena se sitúa completamente en la línea de las hasta ahora citadas,⁹⁵ aunque con la que mantiene más semejanzas es la del retablo mencionado en último lugar, el del círculo del Maestro de Artés. Ciertamente, las semejanzas en la estructuración de am-

⁸⁸ La tabla se integraba en la predela de un retablo hoy disperso. El bancal ponía especial énfasis en el tema de la Resurrección de Cristo y su triunfo ante la muerte, puesto que las cuatro tablas conservadas –solamente ha desaparecido una– inciden en dicho asunto. Muestran la Resurrección, el Encuentro de Cristo Resucitado y su Madre, la Incredulidad de Santo Tomás y la Aparición de Cristo a los discípulos en el lago Tiberiades. Véase COMPANY, Ximo (dir.). *El Mundo de los Osona, ca. 1460-ca. 1540*. Valencia: Conselleria de Cultura, 1994, pp. 136-147; GÓMEZ FRECHINA, J. "Resurrección / Aparición de Cristo resucitado a la Virgen acompañado de los Padres del Limbo". En: *Los Reyes Católicos y la Monarquía de España*. Valencia: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, pp. 605-606.

⁸⁹ Este aspecto ya fue destacado por CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel; SAMPER EMBIZ, Vicente, 1995, p. 103.

⁹⁰ CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. *Colección pictórica del Excmo. Ayuntamiento de Valencia*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1981, p. 122.

⁹¹ POST, Ch. R. *The Valencian School in the Early Renaissance (A History of Spanish Painting, vol. XI)*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1953, vol. XI, pp. 172-174, fig. 64.

⁹² Esta fue la atribución que propuso Post en su momento, y que desde aquí confirmamos (*Ibidem*, p. 172).

⁹³ POST, Ch. R., 1935, p. 392, fig. 164.

⁹⁴ Desde su descubrimiento en 1964 fue atribuida a Martí Torner, aunque G. Llopart la acabó incluyendo en el catálogo de Terrens (LLOMPART, Gabriel. *La pintura medieval mallorquina: su entorno cultural y su iconografía*. Palma: Luis Ripoll, 1978, vol. III, pp. 165-166, núm. 141). Sobre dicha tabla véase SABATER, Tina. *La pintura mallorquina del siglo XV*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 2002, p. 358, fig. 89, que recoge la bibliografía anterior.

⁹⁵ Es importante mencionar que, poco después de su descubrimiento, J. Gudiol Ricart tuvo acceso a la obra a través de G. Llopart y la consideró obra de Nicolau Falcó I, seguramente influenciado por lo valenciano del tema y por las afinidades de estilo de Terrens con determinados pintores con ese origen (LLOMPART, Gabriel, 1967, pp. 178-179).

bas composiciones permiten suponer que partieron de un modelo similar, sino el mismo. Vemos como en la pintura mallorquina los personajes se han situado de forma análoga, especialmente la Virgen y el grupo de patriarcas, que aparecen detrás de Cristo. Este último ha recibido un tratamiento un tanto diferente, puesto que a diferencia de los casos comentados, no efectúa el gesto de ayudar a su Madre a incorporarse, sino que bendice con la mano diestra mientras que con la izquierda sostiene la oriflama crucífera. El altar con la corona de espinas se ha ubicado de forma paralela al plano pictórico, a diferencia de las dos tablas mencionadas de Nicolau Falcó, donde dicho elemento se ha representado de forma oblicua.

A pesar de la existencia de la tabla de Terrencs, todo indica que en Mallorca la escena de la Aparición no tuvo el mismo éxito que en Valencia, al menos en lo relativo al momento que nos ocupa, el paso de los siglos XV al XVI, pues la obra en cuestión es el único ejemplo del tema que hallamos en la isla con dicha cronología.⁹⁶ Y lo cierto, además, es que su misma existencia se explica por las importantes vinculaciones que el pintor mantuvo con el área valenciana,⁹⁷ donde incluso llegó a residir entre 1479 y 1483. Dicho lapso es una fecha excesivamente temprana para que el pintor entrase en contacto con la iconografía que nos ocupa, puesto que como ya se ha visto, la *Vita Christi* de Isabel de Villena empezó a difundirse a partir de 1490 y no se imprimió hasta 1497. Con todo, las relaciones de Terrencs con lo valenciano se alargaron en el tiempo, lo que pudo favorecer que tuviese acceso al tema en una fecha ligeramente más avanzada y a través del contacto con las producciones de Nicolau Falcó.⁹⁸

La tabla mallorquina se ha fechado hacia 1500-1510, lo que ha servido para presentarla como una derivación iconográfica del ejemplo valenciano más antiguo conocido, el incluido en el retablo de los Tres Reyes atribuido al Maestro de Perea (Museo de Bellas Artes de Valencia).⁹⁹ Se trata de un encargo de Pedro de Perea de hacia 1491, con destino a la capilla de dicha advocación del convento de Santo Domingo de Valencia.¹⁰⁰ Nos hallamos ante un tipo de composición muy diferente a las hasta ahora analizadas, dando lugar a una representación realmente excepcional, mucho más escenográfica y teatralizada. El formato del retablo rechaza la tradicional disposición vertical de calles y compartimentos, para presentar dos cuerpos horizontales superpuestos, con dos únicas escenas, la Epifanía y la que nos ocupa. El formato apaisado de ambos compartimentos facilita que la composición de las escenas se desarrolle mucho más, y en consecuencia, que la narratividad salga beneficiada. Ello ha provocado que nuestro episodio muestre una apariencia diferente a la predominante en el resto de casos que analizamos en el presente trabajo. El epicentro de la acción se desarrolla en el extremo derecho del compartimento, según el punto de vista del espectador. María aparece de rodillas ante el altar con la corona de espinas, sorprendida por la aparición de Cristo resucitado. Reencontramos, con todo, el detalle de la alfombra sobre la cual se arrodilla la Virgen, presente en nuestra tabla y en algún ejemplo más, como ya como hemos visto. Lo más interesante es el impresionante séquito de patriarcas que acompañan a Jesús, integrado por diecinueve personajes, masculinos y femeninos. Dos de ellos llevan corona, lo que permite suponer que uno podría

⁹⁶ Es obligatorio señalar que en Mallorca se llevaban a cabo representaciones del drama litúrgico que evocaba el encuentro de Cristo Resucitado y María, en las cuales aparecían los patriarcas acompañando al primero. Lo revela el célebre manuscrito de consuetas mallorquinas descubierto en su día por Gabriel Llabrés, hoy en la Biblioteca de Catalunya (ms. 1139), un códice que fue copiado hacia 1598-1599 por el sacerdote Miquel de Búger posiblemente recopilando tradiciones y fuentes textuales anteriores. Una de las piezas que contiene, de unos trescientos versos, narra diversos episodios desde la visita de las Marías al sepulcro, pasando por la Resurrección, la salida de los santos padres del Limbo, el Encuentro con María, la entrevista de los guardianes del sepulcro con los rabinos, la llegada de las Marías al sepulcro y, finalmente, la marcha de Jesús con los patriarcas. En relación al encuentro se comenta que "*Acabant de cantar arriben a la Maria, vestida en el cap un ligar blanch i mantell abrigat, i troben-la junt a un altar contemplant la corona de spinas i, vent Christo, anirà a ell i, agenollade, dirà Christo abrasant-la a to de 'Quen terra, pontus, etera'*". Vemos, por tanto, que las coincidencias con las representaciones pictóricas son directas, básicamente por la mención a la corona de espinas, y por el hecho que María estuviese arrodillada. Finalmente, señalar que G. Llopart fue el primero en relacionar la consuetas mallorquina del Encuentro con la pintura de Terrencs, mencionando además que en la isla se conservaban otros ejemplos de la iconografía, aunque de cronología más tardía (siglo XVI avanzado). Sobre estas cuestiones véase LLOMPART, Gabriel. "Dues puntualitzacions iconogràfiques sobre paralitúrgies medievals mallorquines". En: *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya-Publicacions de l'Abadia de Montserrat [etc.], 1998, vol. I, pp. 478-480.

⁹⁷ Sobre Terrencs véase SABATER, Tina, 2002, pp. 346-374, que recoge la bibliografía anterior.

⁹⁸ Sobre estas cuestiones *Ibidem*, pp. 358-359.

⁹⁹ La directa relación de la escena del retablo de Pedro de Perea con el texto de sor Isabel de Villena ya fue apuntada por POST, Ch. R., 1935, p. 270.

¹⁰⁰ TORMO, Elías, 1932, pp. 33-44; COMPANY, Ximo, 1987, pp. 259-265.

ser David. También puede identificarse a san Juan Bautista, que aparece justo detrás de Cristo.¹⁰¹

Parece claro que una de las escenas del retablo de san Dionisio y santa Margarita procedente de la iglesia de San Juan del hospital de Valencia, hoy en el Museo Diocesano de Valencia, deriva directamente del retablo de los Tres Reyes del Maestro de Perea.¹⁰² El retablo se atribuyó al Maestro de Cabanyes, a quien hoy en día se identifica con Vicente Macip, fechándose hacia 1510-1515.¹⁰³ Observamos que la composición se ha reajustado al formato del compartimento, no tan apaisado como en el caso del retablo encargado por Pedro de Perea, aunque se perciben una serie de constantes que nos remiten al modelo mencionado. Vemos que el grupo formado por María y Cristo se ha ubicado a la izquierda, con ambos personajes encima de una alfombra similar a la que aparece en el retablo de los Perea. El altar con la corona de espinas, igualmente, aparece en el extremo derecho de la composición, justo detrás de Jesús y María. Es importante poner de relieve que Jesús no efectúa el habitual gesto de ayudar a incorporarse a su arrodillada Madre, sino que señala con el dedo a Adán, que junto a Eva, encabeza al grupo de los santos padres. Estos últimos se ubican a la derecha de Cristo, pero en este caso la hilera de personajes adquiere un formato más vertical, ocupando todo el lado izquierdo de la composición, según hemos visto en la mayoría de ejemplos citados.

El pintor Vicente Macip repitió fielmente la composición en la predela de un retablo desaparecido en 1936, el de San Pedro hasta entonces conservado en la iglesia de San Esteban de Valencia,¹⁰⁴ y que se ha fechado en 1523 o justo después.¹⁰⁵ Las similitudes entre ambos ejemplos son evidentes, y responden a prácticas habituales de taller que su-

ponían la repetición de composiciones de éxito. Vemos a Adán y Eva en cabeza de la procesión de patriarcas, y advertimos también la presencia de un santo padre con la cruz del Calvario a cuestas, dos detalles que ya aparecían en la composición anterior. El gesto de Jesús señalando a Adán vuelve a repetirse, así como la presencia del altar y la corona de espinas en idéntico emplazamiento. Se introduce una novedad, la mandorla que rodea a Cristo resucitado, que también aparecía en una de las tablas atribuidas a Nicolau Falcó. En cualquier caso, lo que interesa poner de relieve es que, en sus dos composiciones, Vicente Macip introduce una mayor complejidad en la configuración del espacio y en la distribución de los personajes, ahora multiplicados, aspectos que las alejan notablemente de las de Falcó y que las aproximan, en cambio, a otros ejemplos de ya avanzado el siglo XVI.

Hallamos en la Valencia del siglo XVI algunos ejemplos más de la iconografía que analizamos, dándose lugar a variantes compositivas asociadas a determinados círculos de pintores. Por un lado tenemos a Fernando Yáñez de la Almedina y Miguel Esteve. Del primero hemos de mencionar una tabla de discutida atribución –hay quien la atribuye a Martín Gómez el Viejo– conservada en el Museo del Prado, y que se ha supuesto ejecutada en Valencia hacia 1518.¹⁰⁶ Nos hallamos ante una obra donde las formas del Renacimiento ya son plenamente palpables, con una composición de tipo horizontal plagada de personajes de cuerpo entero. Cristo –con la oriflama crucífera, como en la tabla mallorquina de Terrens– y la Virgen se han situado a la derecha de la composición, mientras que el grupo de patriarcas ocupa la mayor parte del campo visual, lo que en cierta manera recuerda al retablo de los Tres Reyes del Maestro de Perea. A diferencia de lo que es habitual, el al-

¹⁰¹ La presencia destacada de san Juan Bautista en la composición quizás pueda ponerse en conexión con el hecho que, en la *Leyenda Dorada*, sea uno de los que toman la palabra coincidiendo con el *Descensus ad inferos* de Cristo, lo que le concede un cierto protagonismo en dicha fuente textual (VORÁGINE, Santiago de la, 1982, vol. I, p. 234). En cuanto al segundo de los dos personajes con corona, se ha propuesto que pueda tratarse de Melquisedec o Salomón (CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel; SAMPER EMBIZ, Vicente, 1995, p. 98).

¹⁰² Véase un detalle de la escena en GULDAN, E., 1966, p. 144, fig. 160.

¹⁰³ BENITO, Fernando; GALDÓN, José Luis. "Retablo de San Dionisio y Santa Margarita". En: *Vicente Macip (h. 1475-1550)*. Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia, Generalitat Valenciana, 1997, cat. 8, pp. 52-55.

¹⁰⁴ Reproducido en POST, Ch. R., 1935, p. 415, fig. 174; BENITO, Fernando; GALDÓN, José Luis. "Retablo de San Pedro". En: *Vicente Macip...*, 1997, pp. 186, cat. A.20.

¹⁰⁵ La cronología del conjunto la dedujo el Barón de San Petrillo a partir de la fundación de un beneficio de san Pedro en la iglesia de San Esteban, el 26 de mayo de 1523, por parte del notario Pedro Luis Mercader, la heráldica del cual, junto a la de su esposa, se hallaba en el desaparecido retablo (SAN PETRILLO, Barón de. "Filiación histórica de los primitivos valencianos", *Archivo Español de Arte*, XIV, 1941, pp. 206-207).

¹⁰⁶ IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M. *Fernando Yáñez de Almedina (la incógnita Yáñez)*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, Diputación de Cuenca, 1999, pp. 393 y ss., fig. 171.

tar con la corona de espinas se ha colocado en paralelo al plano pictórico, lo que implica que María aparezca arrodillada justo detrás. En este caso Jesús tampoco se dispone a levantar a su madre, sino que la señala dirigiéndose a los santos padres. Se trata de un gesto invertido en relación a las dos composiciones del Maestro de Cabanyes y Vicente Macip, donde la presentación se efectuaba justo al revés. En cuanto a las obras de este último, hallamos también la presencia del patriarca que sostiene la cruz del Calvario. Por otro lado, se repiten algunos aspectos de las representaciones más antiguas del tema, como la puerta de la parte derecha de la composición que encontramos en las dos obras de Nicolau Falcó.

La composición de Yáñez pudo servir de inspiración a uno de sus seguidores en Valencia, Miguel Esteve (activo en Valencia durante el primer tercio del siglo XVI), que la repitió en un pequeño retablo conservado en tiempos de Post en una colección de Sea Island (Georgia, EEUU), y posteriormente en el Lawrence Art Museum (Williamstown, Williams College).¹⁰⁷ Con todo, y como ya apuntó el historiador norteamericano, son evidentes las deudas que mantiene con las composiciones del Maestro de Cabanyes-Vicente Macip en sus retablos de las iglesias de San Juan del hospital y San Esteban de Valencia, con lo que las fuentes de inspiración que siguió Esteve pudieron ser variadas. En cualquier caso, su composición parece una simplificación de la de Yáñez. Ello se deduce del formato no tan horizontal de la tabla, que motivó la representación del grupo de patriarcas siguiendo la tradición de los primeros ejemplos del tema, con los primeros perfectamente visibles, y el resto solamente insinuados a partir de cabezas que se aglomeran en la parte izquierda de la composición. Igualmente, el grupo formado por Cristo y la Virgen es tremendamente deudor del de Yáñez, como puede advertirse en diferentes aspectos. Cristo aparece de nuevo con la oriflama de la Resurrección, a la vez que señala a su madre de la misma forma que en la tabla mencionada. María se ha representado justo delante de una obertura y arrodillada ante un elemento en forma de pedestal, con un libro encima, que al igual que en la tabla de Yáñez se ha emplazado de forma paralela al plano pictórico. En esta última obra,

dicho elemento era el altar donde reposaba la corona de espinas, pero en la pintura de Esteve se ha transformado, por tanto, en un escritorio. La corona, en cambio, se ha trasladado a un altar que aparece en el extremo derecho de la composición, repitiendo la ubicación ya vista en algunos de los ejemplos que hemos analizado con anterioridad.

Otro de los pintores del entorno de los Hernandos que reprodujo el episodio fue el Maestro de Alcira, de quien se conserva una tabla en la colección Lassala (Valencia) con dicha iconografía.¹⁰⁸ Se ha fechado en el segundo cuarto del siglo XVI y muestra en el centro la figura de Cristo resucitado, con una actitud que supone una variante a las hasta ahora vistas y un cierto alejamiento de la fuente textual principal, la *Vita Christi* de Isabel de Villena. Jesús no ayuda a María a incorporarse, sino que aparece con gesto triunfal, de espaldas a ella y en posición frontal, sujetando la oriflama crucífera. María aparece de rodillas ante un escritorio, sobre el cual hallamos la corona de espinas y el paño de pureza mencionados por la clarisa valenciana. Su figura, por posición, gesto y tratamiento, recuerda a las que veremos más abajo en dos tablas de Joan de Joanes con idéntica temática, y en una tercera del Maestro de Borbotó. Los padres de la Antigua Ley aparecen en la parte izquierda de la composición, superpuestos de abajo a arriba, pudiendo identificar a Adán y Eva. Es interesante y novedosa la presencia de la gloria con ángeles, Dios Padre y el Espíritu Santo, un elemento que halla soporte textual en el texto de Isabel de Villena, pero que no se generalizó entre las representaciones más antiguas del tema. En cambio, la compleja portada arquitectónica de traza clásica de la derecha, recuerda por su ubicación a aquellas oberturas más simples que hallábamos en las composiciones, por ejemplo, de Nicolau Falcó.

Esta tabla del Maestro de Alcira mantiene innegables puntos de contacto a nivel compositivo con dos obras de Joan de Joanes. Se trata de trabajos fechados a mediados del siglo XVI, y de ahí que la composición se presente, en cierta forma, alejada de los modelos más antiguos. El primero es uno de los compartimentos –el remate– del retablo de Cristo de la iglesia de San Pedro Mártir y San Nico-

¹⁰⁷ El compartimento con nuestra escena remataba un conjunto de tabla única central con la representación de la Epifanía. Véase POST, Ch. R., 1953, pp. 326-327, fig. 133; BRECKENRIDGE, James D., 1957, p. 29, fig. 16.

¹⁰⁸ DÍAZ PADRÓN, Matías; PADRÓN MÉRIDA, Aida. "Miscelánea de pintura española del siglo XVI", *Archivo Español de Arte*, LVI, 1983, pp. 210 y 214, fig. 33; BENITO, Fernando. "Maestro de Alcira. Aparición de Cristo resucitado a la Virgen acompañada de los Santos Padres del Limbo". En: *La memoria...*, 2005, pp. 236-237, cat. 88.

lás de Valencia, y el segundo uno de los compartimentos de la predela del retablo de san Antón, santa Bárbara y los santos médicos de la parroquial de Onda, fechado en 1558.¹⁰⁹ En ambos casos vemos que la composición, en general, sigue el modelo difundido desde los tiempos del Maestro de Perea, con Cristo y María a la izquierda, y justo detrás de ella el altar con la corona de espinas, que aparece protegido en ambos casos por una suerte de paño de pureza.¹¹⁰ El cortinaje de terciopelo verde que se sitúa detrás del altar en la primera de las obras de Joanes, ha desaparecido, en cambio, en la composición de Onda. Cristo –con la oriflama crucífera– y la Virgen adoptan posturas y actitudes concomitantes en las dos pinturas. Como en las obras ya vistas del Maestro de Perea, Nicolau Falcó, y el círculo del Maestro de Artés, vemos que Jesús se dispone a ayudar a su madre a incorporarse, que aparece arrodillada de espaldas al altar. Las diferencias más notables se detectan en el grupo de patriarcas que penetra por una puerta de la izquierda de la composición, mucho más definido en la pintura de San Pedro Mártir y San Nicolás de Valencia, donde identificamos sin problemas a Adán y Eva, san Juan Bautista, el rey David y a Dimas, el buen ladrón que sostiene la cruz. En Onda, en cambio, el número de patriarcas se ha visto reducido a cuatro personajes, Adán, Eva, Abraham y Dimas, de los cuales el único que aparece de cuerpo entero es el primer padre. Todavía entre las coincidencias, la presencia de Dimas con la cruz a cuestas en ambas composiciones de Joanes, ya aparecía en las obras del Maestro de Cabanyes, así como en la tabla de Yáñez de la Almedina en el Museo del Prado.

El último de los ejemplos valencianos del tema que vamos a comentar lo hallamos en el retablo de los Gozos y los Dolores de la iglesia de San Pedro de Xàtiva, atribuido al Maestro de Borbotó y fechado hacia 1520 (fig. 22).¹¹¹ Nos hallamos ante una composición completamente diferente a las hasta ahora analizadas, aunque el grupo central

formado por Cristo, María y la corona de espinas recuerda directamente a la tabla ya analizada del Maestro de Alcira. La escena se ha organizado en un tipo de estancia que no se asemeja a la representada por Falcó en sus obras, y que como hemos visto, era la predominante entre los pintores que primero representaron el tema. María es la absoluta protagonista, y se la ha ubicado justo en medio. La corona de espinas también ha recibido una notoria atención al situársela en la parte central, encima de un sencillo altar y sobre un paño de pureza, siguiendo el modelo ya consolidado desde finales del siglo XV. Cristo aparece enfrente de su Madre, a la izquierda del espectador, con la oriflama crucífera y sin ayudar a María a incorporarse. En cambio, levanta los brazos y muestra las llagas de la Pasión. A los Patriarcas –entre los cuales identificamos a Adán, Eva y san Juan Bautista–, a diferencia de lo que es habitual, se les ha ubicado detrás de la Virgen, en la parte derecha de la composición, mientras que a la izquierda aparece una corte de querubines dispuestos entre nubes que vuelve a recordarnos a la de la tabla del Maestro de Alcira. Otro de los aspectos novedosos de dicha pintura es la incorporación de una ventana en la parte central, que deja ver un paisaje donde se incluyen dos episodios más asociados a la Resurrección, la *Visitatio Sepulchri* i el *Noli me Tangere*. La presencia de dicha ventana, posiblemente, tiene que ver con aquella tradición textual donde se comenta que la Virgen, mientras esperaba la Resurrección de Jesús, se asomó en diversas ocasiones a una ventana de su habitación para ver si había llegado la hora.¹¹²

Fuera ya del ámbito valenciano hallamos el tema en diversas pinturas originarias de otros focos pictóricos hispanos, alguna de ellas de trascendencia especialmente relevante. Es el caso de una de las tablas del políptico de Isabel la Católica, obra de Juan de Flandes de hacia 1496-1504, hoy conservada en la National Gallery de Londres. De nuevo, ha sido el texto de Isabel de Villena la fuente tex-

¹⁰⁹ Véase, respectivamente, BENITO, Fernando. *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2000, pp. 62-69 y 120-123.

¹¹⁰ Como ya hemos apuntado, la presencia del paño sobre el cual reposaba la corona de espinas la menciona Isabel de Villena en su *Vita Christi*, destacando que María se dio cuenta que su hijo había resucitado en el momento en que la sangre desapareció del paño y de la propia corona (VILLENNA, Isabel, 1497, fol. 260v).

¹¹¹ TORMÓ, Elías. *Las tablas de las iglesias de Játiva*. Madrid: Establecimiento tipográfico de Jaime Ratés, 1912, pp. 45-48; POST, Ch. R., 1935, pp. 324-327; FERRE PUERTO, Josep Antoni. "Retaule dels Goigs i Dolors de la Mare de Déu". En: *La Llum de les imatges. Lux mundi: Xàtiva 2007*. València: Generalitat Valenciana, 2007, pp. 390-393.

¹¹² Así se recoge, por ejemplo, en el ya mencionado sermón que san Vicente Ferrer dedicó a la Resurrección (SANCHIS SIVERA, J., 1927, p. 308). Este detalle tuvo una cierta repercusión en la pintura del momento, especialmente en Catalunya, donde se registra algunos casos donde María se asoma a una ventana asistiendo al momento en que Cristo emerge del sepulcro, como ya puso de relieve J. Gudiol Cunill (GUDIOL CUNILL, Josep, 1918, p. 429).

tual a la cual se ha invocado para explicar la presencia del tema en el políptico, puesto que la edición *princeps* de su *Vita Christi* se dedicó, precisamente, a la reina Católica, que animó a su edición y que, por tanto, debió conocer su contenido de primera mano o a través de alguien de su entorno directo. Se ha propuesto el nombre de fray Hernando de Talavera como mentor para la presencia de escenas de este tipo en el políptico, y como responsable de la selección de textos que figuran en las filacterias que en la escena de la Aparición aparecen al lado de Cristo, el Bautista y la Virgen.¹¹³

Otra de las obras que nos hablan sobre la presencia del tema fuera del entorno valenciano es una tabla de la antigua colección Parcent (Madrid), atribuida a Juan de Zamora, pintor activo en Sevilla a partir de los años veinte del siglo XVI.¹¹⁴ El modelo que se sigue en esta tabla es completamente distinto a los ejemplos valencianos, y es común al de una segunda obra del entorno sevillano, un retablo anónimo de principios del XVI, conservado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, que en su tabla principal muestra el episodio en cuestión.¹¹⁵ Llama la atención la presencia del tema en uno de los relieves del coro de la catedral de Barcelona tallados por Bartolomé Ordóñez entre 1517 y 1519, donde en una composición diferente a las representaciones valencianas del tema,



Fig. 22. Maestro de Borbotó (Martí Cabanes), *Aparición de Cristo resucitado a su Madre con los Padres del Limbo*, escena del *Retablo de los Gozos y los Dolores* de la iglesia de San Pedro de Xàtiva.

vemos a María arrodillada ante Cristo, pudiendo identificar entre los patriarcas a Adán, Eva y el rey David.¹¹⁶ Finalmente, hay que señalar que el episodio también se halla en obras flamencas, francesas, alemanas y alguna italiana, según el catálogo que se encargó de recoger Breckenridge.¹¹⁷

¹¹³ Sobre la tabla del políptico con dicho asunto véase ISHIKAWA, Chiyo. *The "Retablo de Isabel la Católica" by Juan de Flandes and Michel Sítow*. Turnhout: Brepols, 2004, pp. 37-38; SILVA MAROTO, Pilar. *Juan de Flandes*. Salamanca: Caja Duero, 2006, pp. 246-248. Para la transcripción de dichos textos véase *Ibidem*, p. 248 y el texto de la nota 157.

¹¹⁴ POST, Ch. R. *The Early Renaissance in Andalusia (A History of Spanish Painting, vol. X)*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1950, p. 122, fig. 40.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 281, fig. 106.

¹¹⁶ WETHEY, Harold E. "The Early Works of Bartolomé Ordóñez and Diego de Siloe", *The Art Bulletin*, vol. 25, núm. 3, 1943, p. 236, fig. 13.

¹¹⁷ BRECKENRIDGE, James D., 1957, p. 30. A ellas añadimos una pintura de Carlos Frei del Museo Nacional de Arte Antiga de Lisboa citada por Guldán (*Portuguese Art, 800-1800. Winter Exhibition, 1955-56*, Londres, Royal Academy of Arts London, 1955, núm. 163, fig. 11; GULDAN, E., 1966, p. 223).

