

## DOS TABLAS VALENCIANAS EN SANTA FE

por

FRANCISCO CORTI

Al patrimonio del Museo Rosa Galisteo de Rodríguez pertenecen dos tablas pintadas al óleo, cuyas medidas son 120 cm. de alto y 56 cm. de ancho, que representan la Anunciación a la Virgen del nacimiento de Jesucristo, y la visita de aquélla a su prima Isabel, madre de San Juan Bautista. Por sus dimensiones deben de haber integrado originariamente un retablo en cuyo cuerpo central seguramente estaba representada la Virgen entronizada con el Niño en su regazo. En el archivo del Museo están catalogadas como obras de pintor anónimo aragonés del siglo XIV, calificación que aún a primera vista es absolutamente insostenible.

El estudio que se expone a continuación aspira a determinar con la mayor precisión posible procedencia y datación de ambas tablas, a los efectos de establecer a partir de un marco espacio-temporal definido, la significación histórico-artística de las pinturas.

### I. *La Anunciación* (fg. 1)

En primer plano aparece la Virgen en actitud de oración, arrodillada delante de un atril sobre el que se halla un libro abierto. En un plano ligeramente posterior el Arcángel Gabriel señala, con su habitual ademán derivado de la oratoria

clásica, a la elegida del Señor. De su boca emergen en letras doradas las primeras palabras de la salutación angélica "Ave Gratia Plena" (1). A través de una ventana centralizada que se abre a un abreviado paisaje, penetra la paloma del Espíritu Santo. En el muro lateral izquierdo se abre el vano por el cual acaba de ingresar el Arcángel, y al muro simétrico se le ha endosado un dosel brocateado que jerarquiza la figura de la Virgen. Una repetición prácticamente absoluta de la descripción hasta aquí desarrollada la encontramos en uno de los compartimentos del retablo de la iglesia de San Francisco, en la ciudad de Játiva, provincia de Valencia (fig. 2). El retablo fue adjudicado por Post a un pintor anónimo identificado como Maestro de Játiva, en razón de que buena parte de su producción se halla en dicha ciudad. La fecha del retablo es probablemente anterior a la muerte de su comitente, Bartolomé Martí, obispo de Segorbe, acaecida en Roma en 1500 o 1501 (2).

Con ligeras variantes la fórmula antedicha está presente en una pequeña tabla atribuida por Post al Maestro de Artes (3), y también en el exterior de los postigos de un tríptico atribuido por el mismo autor al Maestro de Martínez o a un discípulo de éste (4). Ambos anónimos, identificados por los nombres de los comitentes de sus obras más significativas, son pintores activos en la provincia de Valencia hacia 1500. En consecuencia a partir de la existencia de un modelo común adoptado por los pintores valencianos a principios del siglo XVI, podemos incluir en primera aproximación al anónimo

(1) *Evangelio según San Lucas*, cap. 1, vs. 28. Esta es la única fuente evangélica de los hechos referentes a la Natividad del Redentor.

(2) cf. POST CHANDLER RATHFON, *A History of Spanish Painting*, tomo VI, Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1935, p. 346 ss.

(3) cf. POST Ch. R., *op. cit.*, t. VI, p. 316 y fig. 129. Se ignora el paradero actual de la obra.

(4) Colección Soler y March, Barcelona. Cf. POST Ch. R., *op. cit.*, t. VI p. 366 y fig. 153.

autor de las tablas aquí estudiadas dentro de dicha órbita artística.

Establezcamos a continuación cuáles son las divergencias con la Anunciación de San Francisco de Játiva (fg. 2), a los fines de una mayor precisión estilística. En primera instancia observamos en la tabla del museo santafesino una organización espacial más coherente. Las líneas ortogonales, aún sin apoyarse en una perspectiva geométrica concurren, con excepción de las divisorias del brocado a la pequeña parcela donde emerge significativamente el busto de Dios Padre, comienzo de la áurea trayectoria de la paloma simbólica que planea sobre la nimbada testa mariana <sup>(5)</sup>. El dosel que en Játiva ocupa una posición ambigua, se convierte en efectivo elemento jerarquizador de la figura de la Virgen. Así frente a las incoherencias espaciales del Maestro de Játiva, tales como el forzado rebatimiento de un piso embaldosado cuyas ortogonales apenas divergen, el pintor de la Anunciación de Santa Fe demuestra no ser ajeno a las concepciones espaciales renacentistas. Ello no es de extrañar, pues en Valencia el impulso renacentista se percibe ya en la década de 1470. Sus principales agentes fueron inmigrantes italianos, el emiliano Paolo da San Leocadio y el napolitano Francesco Pagano, integrantes en 1472 del séquito del Cardenal Rodrigo Borgia, y el nativo Rodrigo de Osona documentado a partir de 1476 <sup>(6)</sup>. Resabio del influjo renacentista es la sobriedad del embaldosado, compartida

<sup>(5)</sup> Los motivos de Dios Padre y la paloma unidos por rayos tiene antecedentes en la pintura italiana del siglo XIII. Ejemplo, los mosaicos de Santa María de Trastevere, Roma, ejecutados por Pietro Cavallini en 1291. Cf. Sindonia Ennio, Cimabue e il momento figurativo pre-giottesco, Milán, Rizzoli, 1975, p. 125 y fg. 83. El motivo cobra amplia difusión en los siglos siguientes alcanzando a las pinturas de Flandes y España.

<sup>(6)</sup> Hasta el presente los estudios fundamentales sobre Rodrigo de Osona y su círculo siguen siendo: Tormo y Monzó Elías, Rodrigo de Osona padre e hijo, y su escuela, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, t. VIII, 1932, p. 101-147, y t. IX, 1933, p. 153-21, en colaboración con Enrique Lafuente Ferrari; *Post. Ch. R.*, *op. cit.*, t. VI, cap. LXIX, *The Osonas and their School*, p. 170-266.

por otros pintores de la época, que elude los efectos decorativos de las tradicionales baldosas valencianas. Como detalle de interés señalamos los pliegues que dividen la tela brocada en parcelas rectangulares, recurso que otorga a dicha pieza, normalmente rígida (fg. 2), cierto valor plástico deudor de la afección renacentista por esa especie de valores (?). El desplazamiento del jarrón conteniendo los lirios, tradicional símbolo de la virginidad mariana, al eje de la composición y debajo de la efigie de Dios Padre, refuerza el nexo significativo entre las figuras.

La posición del Arcángel merece especial atención, pues en ella concurren varios factores que contribuyen a dar idea de movimiento. Primeramente las alas, cuyos extremos superiores se pierden detrás del dintel del vano. Luego la posición de las piernas, la izquierda flexionada casi en ángulo recto, y con la planta del pie apoyada, la derecha, a punto de arrodillarse. La figura adquiere así mayor dinamismo que en el caso de las anunciaciones anteriormente citadas (fg. 2) (8). Esta dinamización de la figura angélica también la observamos por ejemplo, en una Anunciación atribuida dubitativamente por Post a Rodrigo de Osona (9).

No obstante cierta tosquedad de los rostros encuadrada dentro de lo que es casi norma en la pintura española del siglo XV, no podemos soslayar un rasgo de idealización en el perfecto óvalo del rostro mariano. Dicha estilización geométrica es un testimonio más de la penetración de tendencias idealizantes italianas y también flamencas en la órbita artística española, y es característica de Rodrigo de Osona (hijo) pintor

(?) Otro brocado similarmente tratado en *Cristo ante Pilatos*, de Rodrigo de Osona (hijo), reprod. en TORMO, E., *op. cit.*, t. IX, lám. XIX.

(8) cf. supra p. 2.

(9) cf. Post. Ch. R., *op. cit.* t. VI, p. 198 y fg. 75. TORMO, E., *op. cit.*, t. IX, p. 157, la atribuye al Maestro del Caballero de Montesa, reconociendo de todas maneras la pertenencia al círculo de Osona.

documentado entre 1505 y 1513 <sup>(10)</sup>. Aunque sin carácter dominante reaparece en otros pintores valencianos como el Maestro de Martínez o Nicolás Falcó <sup>(11)</sup>. La mención de Falcó no es casual, pues en las flexibles curvas de las cenefas correspondientes a la caída del manto de María sobre el suelo, encontramos sorprendentes similitudes en una Anunciación que le pertenece <sup>(12)</sup> (fig. 3). Otra aproximación a Nicolás Falcó es el ademán de orante de la Virgen que reemplaza al más habitual de las manos abiertas como expresión de sorpresa ante la inesperada visita <sup>(13)</sup>.

Nuestro estudio de la tabla de la Anunciación concluye con la consideración de un interesante problema heráldico. En

<sup>(10)</sup> cf. TORMO, E., *op. cit.*, t. VIII, p. 105. CAMON AZNAR, José, *Pintura Española del siglo XVI*, Madrid, Espasa-Calpe, 1970, p. 31, ha cuestionado la existencia de este pintor cuya filiación se ha establecido a partir de una Epifanía de Londres, National Gallery, donde hay una inscripción que reza: "Io fil del mestre Rodrigo". Para este autor no cabe la distinción entre padre e hijo. POST, Ch. R., *op. cit.*, p. 198, se adhiere a la propuesta de Tormo, y esta posición por diversas razones nos parece la más correcta.

<sup>(11)</sup> cf. POST, Ch. R., *op. cit.*, t. XI, 1953, p. 120 ss.

<sup>(12)</sup> cf. POST, Ch. R., *op. cit.*, p. 137, t. XI.

<sup>(13)</sup> En la restante Anunciación conocida de Falcó, del Museo de Bellas Artes de Valencia, la Virgen también aparece con las manos unidas, reproducción en POST, Ch. R., *op. cit.*, t. IX, fig. 40. En realidad el ademán de oración también presente en la Anunciación del Maestro de Martínez (cf. nota 4), como el de manos cruzadas sobre el pecho, corresponden a una segunda instancia de la Anunciación. Es el momento de la aceptación (Evang. San Lucas, 1-38), cuando María responde a la explicación del Arcángel con "Ecce ancilla Domini". En una ilustración de la traducción inglesa de las *Meditaciones del Pseudo-Buonaventura* - París, Biblioteca Nacional, ms. ital., 115 - y en otra versión de la misma - Oxford, Corpus Christi College ms. 410 - la Anunciación está representada en dos momentos: 1) salutación angélica y sorpresa de María; 2) aceptación de los designios divinos, María con las manos cruzadas sobre el pecho en el manuscrito de París (f. 11 v.), arrodillada en actitud de humildad y con las manos unidas en oración como en nuestro caso en el manuscrito de Oxford (f. 8 v.). En general se representa una escena única en la cual se involucran motivos de ambas secuencias. En nuestro caso la posición del Arcángel y sus palabras corresponden a la Anunciación propiamente dicha, pero la posición y el ademán marianos a la Aceptación. Sobre las ilustraciones del *Pseudo-Buonaventura*, Ragusa I, y Green R. B., *Meditation on the life of Christ*, Princeton, 1961, y Pächt Otto, *Künstlerische Originalität und ikonographische Erneuerung*, en *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*, Munich, Prestel, 1977, p. 154 ss.

el paño murario remanente entre la bóveda de cañón corrido y la ventana, exactamente en el eje de la composición, vemos un escudo sostenido por dos robustos "putti", figuritas éstas de raigambre renacentista. En sitios similares de las arquitecturas este motivo heráldico no es ajeno a la pintura española de fines del siglo XV<sup>(14)</sup>. El blasón del escudo es un monte de oro de cuya cumbre emerge una flor de lis dorada, lo que en el lenguaje heráldico se denomina monte fiorlisado. Esta figura es común a los escudos de varias familias valencianas, Despiug, Lupiá, Monsorni, Claramunt, Montclús, Montaner, Puigvert<sup>(15)</sup>. Una revisión de archivos valencianos en procura de documentos de algunas de dichas familias, podría eventualmente conducir a conocer el nombre del anónimo pintor, pues es costumbre que los comitentes de retablos incluyan en ellos sus escudos de diversa manera.

Esta incursión por el campo de la heráldica tiene inferencia en un detalle iconográfico. Acorde con una dilatada tradición el Arcángel Gabriel muchas veces es portador de un báculo rematado en una flor de lirio o en su equivalente heráldico, la flor de lis, símbolos de la virginidad mariana<sup>(16)</sup>. Pues bien, el báculo del Arcángel de nuestra Enunciación (fig. 1) remata en realidad en un monte fiorlisado, es decir en el blasón de la familia que ofreció el retablo, la cual de manera insólita dejó nuevamente estampado su sello para la posteridad.

<sup>(14)</sup> Ejemplos: Anunciación del retablo de Tarazona del aragonés Martín Bernat, reprod. en *Post Ch. R.*, op. cit., t. VIII, fg. 16; Epifanía de Bartolomé Bermejo en la catedral de Granada. En la órbita valenciana dos pequeños centauros reemplazan a los "putti" tenantes en la Flagelación de Antonio Cabanyes, Museo de Bellas Artes de Valencia, reproducida en *Post Ch. R.*, op. cit., t. VI, fg. 170.

<sup>(15)</sup> Cf. BARÓN DE SAN PETRILLO, *Filiación histórica de los primitivos valencianos*, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, t. VIII, 1932, p. 6 y 7.

<sup>(16)</sup> La flor de lis reemplaza a las serpientes arrolladas alrededor de las varas que conforman el caduceo, atributo de Hermes, quien en la mitología pagana cumple entre otras funciones, la de ser mensajero divino. Es uno de los muchos casos de adaptación de la iconografía pagana al ámbito cristiano.

II) *La Visitación* (fg. 4)

Según el texto evangélico (17) María sin compañía alguna se encuentra con su prima Isabel dentro de la casa de Zacarías, esposo de aquélla. El apócrifo Protoevangelio de Santiago (18), tampoco asigna compañía a la Madre de Dios, pero el texto indica que las mujeres se encuentran en la puerta de la morada como en el caso de la tabla. Dentro del ámbito de la pintura valenciana la probable fuente de la presencia de San José la hallamos en tratadistas del mismo origen, de fines del siglo XV, según los cuales se encamina acompañada de su esposo al encuentro con Isabel (19). Más allá de diferencias escenográficas y de detalles, es evidente que el grupo de dichos tres personajes responde a un modelo común a la pintura valenciana de alrededor de 1500, pues se repite, por ejemplo, en el anónimo Maestro de Perea (20), en el Maestro de Martínez (21), en Juan Barceló (fig. 5), pintor valenciano activo en Cerdeña (22), etc. El ademán saludador de San José y aún la forma de su sombrero, son prácticamente idénticos en la Visitación de Santa Fe y en los dos primeros ejemplos citados. En cambio, la disposición sesgada de la puerta y su aspecto almenado con torreones, que sugieren la puerta de una ciudad más que la de una vivienda privada, es compartida con la Visitación de la lejana Cagliari pintada por Barceló. Con respecto a esta última Post ha señalado correctamente la influencia de tipos hu-

(17) Evangelio San Lucas, 1-40 y 41.

(18) Protoevangelio de Santiago, XII-2.

(19) SARALEGUT, Leandro, *Misceláneas de tablas valencianas*, en Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, t. XLII, 1934, p. 181, cita pasajes de una Vida de Cristo de Ludolfo de Sajonia traducida por el sacerdote Juan Ruiz de Corella, y muy especialmente la obra de igual título de Sor Isabel de Villena, publicada en 1497. En otros temas, variantes iconográficas típicamente valencianas reconocen la influencia de dicho tratado. Al respecto cf. Post, Ch. R., op. cit. t. VI, p. 270.

(20) Madrid, Museo del Prado, reprod. en Post Ch. R., op. cit., t. VI, fg. 115.

(21) Madrid, colección privada, reprod. en Post, op. cit., t. VI, fg. 155.

(22) Cf. Post, Ch. R., op. cit. t. VI, p. 458 ss.

manos del flamenco Rogier van der Weyden, y en el paisaje un particular sentido de la perspectiva aérea manifestado por la atenuación de los contornos y por variaciones lumínicas sobre objetos distantes, modos éstos frecuentes en paisajes de Umbria (23). Las apreciaciones de Post relativas al paisaje encuentran confirmación en una obra de Fra Angélico. Nos referimos a la Visitación que forma parte de la predela del retablo del Museo del Gesù, Cortona, donde es visible parte de la campiña próxima a Perugia (24). En ella observamos elementos compositivos y accesorios que la hacen prototipo de la Visitación de Cagliari: ubicación sesgada de la puerta, falta de continuidad entre el primer plano y el fondo, fondo caracterizado por lago y ciudad identificada por torre emergente de una colina, y línea de horizonte delicadamente esfumada como resultado de una racional interpretación de la perspectiva aérea. Dado que el retablo del Museo de Cagliari puede ser fechado c. 1480 (25), podemos considerar a la Visitación aquí estudiada como derivación indirecta de Fra Angélico. En ella se mantiene exactamente el mismo encuadre y la misma posición de las figuras, pero con la diferencia de que la puerta se expande a costa del paisaje. No obstante esta reducción, el espacio exterior remanente se dilata considerablemente en profundidad merced a la ponderada repartición de luces y sombras y a la dilución de la línea de horizonte.

En cuanto a tipos faciales y a draperías el anónimo demuestra en cambio total independencia del flamenquismo evidente en Juan Barceló. María conserva el rostro oval y de rasgos poco delicados, y la anciana Isabel está caracterizada por profundas cuencas oculares y párpados superiores cargados, prominente nariz recta exageradamente separada del labio su-

(23) Cf. Post, Ch. R., op. cit. VI, p. 460.

(24) El retablo del Museo de Cortona fue pintado poco después de 1430, y en la Visitación se aprecia una nueva concepción del paisaje que tendrá repercusión en los pintores de Umbria. Cf. Argan Giulio Carlo, Fra Angelico, Lausanne, Skira, 1955, p. 45 ss.

(25) Cf. Post, Ch. R., op. cit., t. VI, p. 461.

perior, y dilatado mentón. Esta ruda caracterización responde a un tipo facial frecuente en el círculo de Rodrigo de Osona hijo <sup>(26)</sup>, y presenta notables coincidencias con las mujeres que asisten a una Crucifixión (fg. 6) publicada por Saralegui hace casi medio siglo sin especificar localización, asignándola a la Escuela de Rodrigo de Osona <sup>(27)</sup>. Poco después Post aproxima la tabla al Maestro de Játiva (fg. 2), aunque reconociendo que la similitud de tipos no es lo suficientemente precisa como para establecer la atribución de manera definitiva <sup>(28)</sup>.

A nuestro juicio el Crucificado y San Juan Evangelista se repiten casi idénticos en dos tablas atribuibles al Maestro de Artés <sup>(29)</sup>. En cambio los personajes femeninos, dentro de la tipología facial de Rodrigo Osona hijo, ofrecen grandes similitudes con la Isabel de la Visitación. En los guardapolvos del retablo de los Perea <sup>(30)</sup>, en San Jorge y muy especialmente en San Martín, reaparece el rostro rejuvenecido de Santa Isabel. La fisonomía de San José tiene reminiscencias de la del profeta Joel en uno de los guardapolvos del Retablo de la Puridad, inscripto dentro del círculo de Nicolás Falcó <sup>(31)</sup>. Como detalle complementario observamos en los paisajes de fondo de la Visitación (fg. 4) y de la Crucifixión (fg. 6) los

<sup>(26)</sup> Cf. supra nota 10.

<sup>(27)</sup> Cf. SARALEGUI, Leandro, *Miscelánea de tablas valencianas*, en Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, t. XL, 1932, p. 51.

<sup>(28)</sup> Cf. Post, Ch. R., op. cit., t. VI, p. 358. En la misma cita Post incurre en error pues advierte que Saralegui adjudica la obra al Maestro de Artés, cuando en realidad lo hace a Escuela de Rodrigo de Osona.

<sup>(29)</sup> Sacristía de la catedral de Valencia, Crucifixión, y Museo de Bellas Artes de Valencia, Piedad. Reprod. en Post, Ch. R., op. cit., t. VI, fgs. 123 y 124 respectivamente. Saralegui, en op. cit., en nota 27 las ubica en Escuela de Rodrigo de Osona.

<sup>(30)</sup> Reproducción en Barón de San Petrillo, op. cit., t. VIII. Tormo y Monzó Elías, *Comentario a la filiación histórica*, en Archivo Español de Arte y Arqueología, t. VIII, 1932, p. 33 ss., atribuye el retablo al Maestro de Perea y un discípulo, sin especificar la parte que a éste le correspondería. Nosotros creemos reconocer la mano del discípulo en los personajes de San Jorge y San Martín.

<sup>(31)</sup> Cf. Post, Ch. R., op. cit., t. VI, fg. 157 y t. XI, p. 120 ss.

mismos grupos diseminados de arbustos de forma prismática y copa redondeada (<sup>32</sup>).

### *C o n c l u s i ó n*

¿Debemos concluir que el pintor osonesco responsable de los personajes femeninos y del paisaje en la Crucifixión (fig. 6) es el autor de la Anunciación y de la Visitación? Ante el mezinquino material disponible, la fotografía de una obra de paradero ignoto, lo concluyente debe ceder ante lo hipotético. Además observamos en la Crucifixión un drapeado de pliegues profundos e irregulares, derivados del Maestro de Artés, que no se repite en las tablas estudiadas. En este aspecto la mayor regularidad y sobriedad de las draperías, recuerda como ya lo advertimos, a Nicolás Falcó (<sup>33</sup>).

Recapitulando las diversas confrontaciones planteadas, tanto desde el punto de vista estilístico como desde el iconográfico, registramos en el anónimo aproximaciones a figuras prominentes de la pintura valenciana como Rodrigo de Osona hijo, Nicolás Falcó, Juan Barceló, y los anónimos Maestros de Artés, de Játiva y de Martínez, todos con actividad documentada entre 1500 y 1524. Además no podemos desechar la posibilidad de una contribución al Retablo de Perea en 1491 (<sup>34</sup>). Demás está decir que este no es capítulo cerrado sobre la pintura valenciana del primer cuarto del siglo XVI, y que a pesar de algunos valiosos aportes aún quedan varias lagunas en las facetas documental y estilística. En efecto, en archivos valencianos, y ello puede extenderse a otras regiones de España, figuran nombres de muchos pintores a los cuales hasta el presente no se les ha podido adjudicar obra alguna.

En consecuencia momentáneamente debemos considerar a las tablas del Museo Rosa Galisteo de Rodríguez, como obras

(<sup>32</sup>) Lo mismo ocurre en la Crucifixión del Maestro de Artés citada en nota 29.

(<sup>33</sup>) Cf. *supra*, p. 5 ss.

(<sup>34</sup>) Cf. *supra*, nota 30.

de anónimo valenciano del primer cuarto del siglo XVI. Los tipos faciales por él adoptados nos inducen a incluirlo dentro del círculo de Rodrigo de Osona hijo. Además de la notoria captación de soluciones espaciales renacentistas, tanto en lo relativo al espacio interior como al exterior, la sobria paleta de terciarios con predominancia de fríos denota el equilibrio propio de aquel origen <sup>(35)</sup>. La tradición española de profusión de lujosos brocados persiste en la túnica del Arcángel, en el dosel y en las cenefas, pero considerablemente atenuada, pues la lámina de oro esgrafiada o el estuco dorado en relieve han sido reemplazados por un modesto amarillo algo apagado, con las guardas sobrepintadas. Finalmente destaquemos que a pesar de la rusticidad de las facciones el pintor no carece de sentido expresivo, pues especialmente en la Visitación (fig. 4), la expresión casi sonriente de San José y las miradas de ambas mujeres no son ajenos a una manifestación afectiva coherente con la fuente evangélica.

<sup>(35)</sup> Manto azul de María, muy oscuro en ambas tablas, arquitecturas sepia en distintas claves, incluyendo el embaldosado de la Anunciación alternadamente claro y oscuro, cielo verde azulado. El rojo laca, poco vibrante y ponderadamente dosificado otorga cierta vitalidad a las alas y mangas del Arcángel, al borde superior del dosel al sombrero y manto de San José, a la túnica de Isabel y a las tejas que cubren la puerta.



Figura 1 - Anunciación, Santa Fe, Museo Rosa Galisteo de Rodríguez



Figura 2 - Maestro de Játiva, Anunciación, Játiva, San Francisco



Figura 3 – Nicolás Falco, Anunciación, Barcelona,  
Colección Calabuig



Figura 4 — Visitación, Santa Fe, Museo Rosa Galisteo de Rodríguez



Fig. 5 - Juan Barceló, Visitation, Cagliari,  
Museo



Figura 6 — Anónimo valenciano, Crucifixión, Paradero desconocido

