

RETABLO DEL SALVADOR



Andrea Ortiz Fuertes

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Localización

Obra realizada por Paolo da San Leocadio que se fecha entre los años 1495-1500, por lo que se ubica dentro de la tercera etapa, y que actualmente se encuentra en la iglesia arciprestal de San Jaime, Vila-real. Cabe destacar que surgieron varios inconvenientes a la hora de datar este retablo. La primera razón era que algunos historiadores consideraban que este era anterior a las obras de Gandía, ya que sus

formas apuntan claramente a las obras posteriores de Gandía y no al retablo San Jaime, realizado unos quince años después; y la segunda razón son los problemas económicos que sufrió san Leocadio en el año 1495 con el Consejo Municipal de Castellón.

Tormo data dicho retablo en el año 1500, teniendo en cuenta el supuesto viaje que este realizó a Italia, donde es muy posible que aprendiera la decoración en oro que preside el fondo del retablo. Considera que debió realizarse alrededor de esa fecha o en de un par años anteriores, ya que en el año 1501 estipula los capítulos para la realización del retablo de Gandía, que no podía abandonar hasta terminar aquél y el resto de pinturas, las cuales debieron ser terminadas en el año 1511, en cuyas fechas, San Leocadio se encuentra en Valencia contratando con el cabildo las pinturas sargueras para el órgano mayor.

Posteriormente, Ximo Company intenta justificar que se trata de una obra anterior a las de Gandía, ya que las formas del retablo de la colegiata de esta ciudad difieren en gran medida de lo que san Leocadio contrató en Vila-real en 1512.

Análisis formal

Dicho retablo está realizado mediante el procedimiento técnico de óleo sobre tabla. El conjunto central posee unas medidas de 279 x 287 cm sin la predela, y el de la predela 66 x 249.

Observamos en este retablo que a las conocidas influencias anteriores, es decir, las de la primera generación ferraresa, la influencia de Mantegna, las de Pagano y las hispanas de la mano de los Osona y Bermejo, se añaden ahora las de Costa y Francia, al mismo tiempo que San Leocadio incluye aspectos nerviosos de la última producción de Ercole Roberti. Es en este retablo, y también en el de la colegiata de Gandía, donde se aprecian los rasgos más característicos de la plástica leocadiana, y a partir de ahora surgen los primeros rasgos de la notable disminución pictórica. Esto se debe principalmente a los más de treinta años de trabajo de Paolo en Valencia, por lo que se empieza a vislumbrar cierto cansancio o fatiga.

A pesar de los repintes realizados en el siglo XVII y su restauración en el año 1984, podemos apreciar la conexión fisionómica que comparten las santas que aparecen

representadas en la tabla de la *Sacra Conversazione*, con las aureolas tan empleadas por Paolo y se consolidará en las tablas de Gandía como ya advirtió Tormo (1923).

Esta coincidencia en los detalles, continuada por la tradición de poner un cierto ribete en los vestidos tanto de la Virgen como de las santas, además de la gran apariencia de los modelos empleados para los diferentes personajes que componen las escenas devocionales, hacen que pueda ser empleado como base y fundamento para apoyar las atribuciones hechas hasta el día.

Se trata de un retablo que adopta la típica forma valenciana de *pastera* compuesto por un total de diecisiete tablas diferentes. Estructuralmente está constituido por tres calles en el cuerpo central con un total de tres tablas, la predela se compone de cinco tablas, el guardapolvo está formado por un total de ocho tablas y finalmente se encuentra el ático o espina, compuesto por una única tabla. Además, dicho retablo está ornamentado con doseles góticos acanalados y molduras.

Aproximación al significado

En las tres tablas que componen el cuerpo central aparecen representadas tres figuras santas sobre un fondo dorado. La mujer representada en la primera tabla de la derecha es santa Úrsula, la cual porta en su mano izquierda la flecha con la que fue herida en su martirio. Por otro lado, el personaje de la tabla central es Jesús, el Salvador, el cual porta el nimbo cruciforme, ya que él es el único personaje sagrado que puede llevarlo, y el globo terráqueo, haciendo referencia a que es el gran salvador del mundo a manos de la muerte. Por último, la mujer que aparece en la tabla de la derecha es santa Eulalia, la cual aparece representada con la cruz en forma de aspa en la que fue crucificada en su martirio.

El cuerpo central está coronado por el ático o espina, compuesto por una sola tabla. En dicha tabla se representa *la Anunciación*. La acción transcurre en el interior de una edificación de carácter renacentista compuesta por arcos de medio punto que descansan sobre pilares, y al fondo de esta hay un vano a través del cual se puede apreciar el cielo con nubes y una frondosa vegetación, generando de esta manera profundidad y perspectiva.

La Virgen María, con nimbo dorado, acaba de recibir la noticia de que va a engendrar al Mesías. La Virgen se muestra sorprendida o desconcertada debido al contenido de esta noticia. La luz vertical que recibe la Virgen se debe a que ella ha sido la elegida para dar a luz al hijo de Dios, motivo por el cual la luz aparece iluminándola, símbolo también de su maternidad por obra del Espíritu Santo. Dicha noticia le es comunicada por medio de la figura del arcángel Gabriel, el cual se sitúa a la izquierda de la composición, ya que desde el siglo V este debe aparecer representado siempre en el lado izquierdo por regla general.

El relato de la Anunciación lo encontramos en el Nuevo Testamento, concretamente en el Evangelio de Lucas (1,26-38). Según el Evangelio Armenio (cap. V), la Virgen fue primero saludada por un ángel invisible en el momento en que salía a sacar agua de la fuente con un cántaro. De regreso a su casa, se puso a hilar un manto púrpura, y fue entonces cuando se le apareció por segunda vez con apariencia humana para comunicarle que engendraría al Mesías. Se aprecia claramente cuando agregan los Evangelios Apócrifos al Evangelio de Lucas, ya que el ángel invisible saluda a la Virgen por primera vez cuando esta va a buscar agua, luego se presenta corporalmente antes esta mientras ella está tejiendo el velo púrpura para el *Sancta Sanctorum*.

A pesar de las variantes iconográficas de la Anunciación en el arte occidental y oriental, los elementos plásticos permanecieron inmutables en el transcurso del tiempo (Réau, 2007). En el arte bizantino se representa a Dios dándole al ángel Gabriel la orden de llevar su mensaje a la tierra. A veces el ángel es representado como la Santa Trinidad, en forma de tres personas sin alas, sentadas sobre un trono, y cada una de ellas porta un rollo. La escena tiene lugar al aire libre, cerca del pozo en el que la Virgen acaba de sacar agua, y ya en el interior de su casa, el mensajero le sorprende tejiendo el manto púrpura.

En el arte occidental, la Anunciación se concibe de una manera diferente. Para ello debemos atender a los tres componentes principales, la Virgen, el ángel y la paloma del Espíritu Santo, y por último el decorado. Todos estos elementos se hacen patentes en nuestra *Anunciación*.

El rasgo distintivo de la Virgen occidental frente a la Virgen bizantina, es que en el momento que es sorprendida por la visita del ángel, esta aparece meditando cerca de

la Biblia. Por este motivo, los artistas de la Edad Media la representaban con un misal en la mano o un libro de Horas. Un claro ejemplo es el *Retablo de la Anunciación*, de Simone Martini¹. Esta recibe la noticia de manos del ángel de pie, sentada o arrodillada sobre un reclinatorio. Además, presenta una diversa variedad de gestos o expresiones que traducen la emoción de María, su temor que llega hasta el espanto, o su humilde sumisión a la voluntad de Dios.

En cuanto a la figura del ángel, este se representa generalmente sólo frente a la Virgen. Cuando los ángeles aparecen representado en una cifra de tres, como ocurre en una pequeña pintura del Museo de Estrasburgo atribuida a Martin Schongauer, quizás se deba a una reminiscencia del tema bizantino de la *Filoxenia de Abraham*, donde tres ángeles le comunicaron el nacimiento de Isaac. Tras el Concilio de Trento se introdujo la costumbre de la multiplicación de los ángeles, concediendo al mensajero celestial una escolta de honor. La actitud de este varía mucho, ya que aparece representado tanto en pleno vuelo como en el suelo, en este último caso de pie o arrodillado. Durante muchos años este fue representado de pie frente a la Virgen María, pero a partir del siglo XII, el ángel aparecía representado de rodillas sobre un pilar del claustro de Silos. Esto sucedía en España, pero este nuevo tipo apareció también en Francia y en Italia. El origen de este nuevo tipo reside en los usos de la vida cortesana, donde era una costumbre feudal que tanto los caballeros como los trovadores se arrodillaran frente a la dama.

El mensajero celestial a partir del *Cinquecento* se le representaba comúnmente a la derecha de la Virgen. Como atributos de la misión que le ha sido encomendada, el ángel sujeta en la mano izquierda un bastón de mensajero que puede ser representado como un cetro o un tallo de lirio o también una filacteria con el mensaje escrito. Cabe destacar que el lirio simboliza la pureza y la virginidad de la Virgen María, ya partir del siglo XIV este reemplazará el cetro de la mano del ángel.

Seguidamente, el tercer actor de la Anunciación es el Espíritu Santo, el cual aparece descendiendo en forma de paloma rodeada de rayos de luz hacia el vientre o la oreja de la Virgen. Aunque se trata de un personaje muy importante, este no aparece representado en un gran número de anunciaciones. En un Tetraevangelio serbio del

¹ Simone Martini, *Retablo de la Anunciación*. 1333. Museo Uffizi, Florencia.

siglo XIII (Biblia de Belgrado) se la ve posada sobre la mano derecha del ángel Gabriel, la cual está tendiendo hacia la Virgen María.

El último componente es el decorado, el cual se ha transformado a lo largo de los siglos. Según el Evangelio de Lucas y los Evangelios Apócrifos, la escena tiene lugar en la casa de Nazaret que habitan José y la Virgen María. A pesar de ello, los artistas cristianos trasladaron la escena a un palacio o una iglesia, incluso también bajo un pórtico o al aire libre en medio de un jardín. En el arte occidental, sólo a partir del siglo XV, gracias a los progresos de la perspectiva, el marco se convirtió en real y la escena se ubicó en un interior real. Por otro lado, en los Países Bajos, la escena no tiene lugar bajo un pórtico o un ornamentado palacio de mármol, sino en el interior de un dormitorio gótico amueblado con una cama baldaquino y un reclinatorio. El idealismo francés se aparta tanto del realismo flamenco como de la pompa italiana, ya que la escena tiene lugar dentro de la nave de una iglesia, una capilla o un oratorio privado. El origen de este tema hay que buscarlo en las Homilias de san Bernardo, donde se compara a la Virgen con un templo.

Seguidamente, el guardapolvo se compone de ocho tablas de menor tamaño. Si subimos de izquierda a derecha encontramos la representación de ocho figuras santas sobre un fondo dorado. En la primera tabla encontramos la representación de san Juan Bautista con la piel de un carnero. Seguidamente, en otra tabla encontramos la representación de san Francisco de Asís vestido con el sayal de los franciscanos, el cual ciñe la cintura mediante un sencillo cordón de tres nudos, los cuales representan los tres votos de pobreza, obediencia y castidad. La siguiente figura sagrada es santa Margarita de Antioquia, la cual aparece representada de medio cuerpo y junto al dragón por el que fue devorada. En el lado izquierdo de la espina o ático encontramos la representación de santa Lucía sujetando una especie de copa que contiene un par de ojos, los cuales le fueron arrancados en su martirio. En el lado derecho de la espina se encuentra santa Águeda portando una bandeja con sus dos senos, los cuales le fueron arrancados en su martirio. Bajo esta tabla encontramos la representación de medio cuerpo de santa Bárbara con la torre con tres ventanas. Seguidamente encontramos la imagen de san Gil, el cual aparece representado como abad benedictino, con la cogulla negra de los benedictinos. Finalmente, en la última tabla aparece la figura de san Sebastián, atravesado por una multitud de flechas.

Cabe destacar que por encima de las figuras de san Juan Bautista y san Sebastián, aparecen representados dos pequeños escudos heráldicos pertenecientes a los dos comitentes de este retablo, probablemente identificables con la familia de los Gil. En el escudo de la izquierda aparecen dos liebres enfrentadas; mientras que el de la derecha es un escudo asemillado y partido, con un ojo abierto que mira al frente por sobre de campo de oro en la parte superior y el típico Monte Floré de la heráldica catalanovalenciana en la inferior.

Finalmente, en el banco o predela encontramos las últimas tablas que componen este retablo. Todas estas composiciones poseen un gran valor iconográfico, debido a la adecuada distribución de los personajes y la completa visión devocional e histórica. De izquierda a derecha encontramos las representaciones de: *la Oración en el Huerto*, *la Flagelación*, *la Crucifixión*, *La piedad* y *el Santo Entierro*.

La primera tabla de la predela representa la *Oración en el Huerto*. El fondo de la composición está formado por un amplio paisaje, compuesto por tierras o huertos, los cuales aparecen representados en tonos tierra, una verdosa vegetación y unas montañas rocosas que cierran la composición hasta perderse en la lejanía. Cabe destacar que el extremo izquierdo de la composición también está formado por la arquitectura de una ciudad, la cual está compuesta por murallas y casas. La escena se desarrolla en el huerto de los olivos como puede apreciarse, ya que Cristo se ubica al lado de uno, y el resto de la composición está llena de ellos. La arquitectura representada en el extremo izquierdo es la ciudad de Jerusalén. El personaje más importante ubicado en el centro de la tabla es Cristo, el cual aparece arrodillado ante un ángel que va a ofrecerle el cáliz. Los tres personajes ubicados antes Cristo y el ángel son tres de los doce apóstoles, san Pedro, san Juan y Santiago, los cuales están durmiendo en el suelo. Por un lado, los personajes que se ubican en el extremo izquierdo de la composición son los esbirros encabezados por Judas, el cual los ha conducido hasta el lugar para detener a Cristo a cambio de una bolsa llena de monedas de oro. Por otro lado los personajes ubicados en el extremo derecho son el resto de los Apóstoles, los cuales se muestran entristecidos ante el próximo prendimiento de Jesús. Cabe destacar que todo esto tuvo lugar después de la última cena y antes del prendimiento de Cristo. El tipo iconográfico presenta aquí un ordenamiento en tres niveles: en el centro, Jesús arrodillado; arriba, el ángel aparece presentándole el cáliz, encima del cual aparece a veces la Mano de dios; y abajo, los tres

apóstoles dormidos. En la oración del huerto, según la versión de Lucas y adoptada por la mayoría de los artistas, Jesús está representado de rodillas, con las manos unidas, los brazos separados o elevados al cielo en acción de plegaria, al tiempo que Dios Padre hace su aparición en el cielo simbolizado por su mano. Con menos frecuencia, Jesús está prosternado, extendido en el suelo o con los brazos abiertos como una cruz viva². En segundo lugar, cuando Cristo está siendo confortado por un ángel, el cáliz es una simple metáfora de la que sirve Cristo para hablar de su pasión. Esta metáfora ha sido tomada literalmente por los artistas. A partir del siglo XVI, casi siempre los artistas representarán la agonía u oración en el monte de los olivos con un cáliz apoyado sobre una roca con una hostia suspendida encima. Sólo Lucas menciona la aparición de un ángel que toma el cáliz. Cabe destacar que el cáliz no es un instrumento indispensable, ya que artistas de la talla de Mantegna y Durero lo sustituyeron por los instrumentos de la pasión. Más tarde, en el siglo XVII, Jouvenet representarán dos ángeles en lugar de uno; uno de ellos sostiene a Jesús, mientras que el otro le presenta el cáliz.

En cuanto a los tres apóstoles, estos aparecen dormidos, tal y como ocurre en la Transfiguración. Son los únicos testigos de la oración de Jesús en el monte de los olivos son Pedro, Santiago y Juan, sus tres discípulos predilectos. Estos, fatigados tras la última cena quedan dormidos mientras Jesús oraba, por lo que este tuvo que despertarlos hasta tres veces. El sueño de cada uno de ellos está claramente diferenciado, ya que Pedro despierta sobresaltado, Santiago sufre una pesadilla, y Juan es el único sumido en un dulce y tranquilo sueño. A diferencia de la representación tradicional, las tallas de marfil del siglo XIV se representan con los doce apóstoles.

Este tema aparece ya como tipo iconográfico a partir del siglo VI en los mosaicos de Rávena, pero se volvió especialmente popular a final de la Edad Media. Además, también fue tratado en bajorrelieve en la escultura funeraria.

En la segunda tabla aparece el tipo de *la Flagelación*. La escena transcurre en el interior de una arquitectura renacentista, con arcos de medio punto que descansan sobre pilastras corintias adosadas a la pared, y columnas repartidas por todo el espacio, seguramente de mármol o pórfido rojo con el capitel corintio dorado. El suelo está hecho a base de baldosas bicromas que se alternan en tono blanco y verde.

² Es uno de los partidos adoptados por Durero en sus dos dibujos de Frankfurt y Berlín (1521).

El personaje central es Jesús, el cual está atado en una columna siendo azotado por dos verdugos, los cuales se sitúan a cada lado y lo están azotando con un látigo de cuerdas. Es muy probable que las dos mujeres que se encuentran en el fondo de la composición sean la Virgen María y María Magdalena. Cabe destacar que Jesús se encuentra atado a una columna alta y delgada, con la cual se representaba esta tipo iconográfico hasta el siglo XVI, siendo el modelo la columna de la iglesia del Santo Sepulcro en Jerusalén, pero tras el Concilio de Trento los artistas adoptaron una columna baja, de acuerdo con una columna en forma de balaustrada, o bien de acuerdo con el modelo de la reliquia conservada en la Basílica romana de Santa Práxedes. Esta *Flagelación* presenta un orden referente a los personajes que participan en la escena, que por orden de importancia son: en primer lugar Cristo, en segundo lugar los verdugos y en tercer lugar los espectadores.

Los cuatro evangelistas se limitan a mencionar la flagelación diciendo que Jesús fue azotado, o simplemente «castigado». El historiador Josefo y el filósofo alejandrino Filón lo atestiguan como el prelude de la crucifixión. Según la ley romana, el condenado recibía los golpes de pie, mientras que según la ley levítica los recibía acostado. Cristo es flagelado de pie. La túnica que lo vestía fue reemplazada en el siglo XII por un paño. Hacia finales de la Edad Media, por influencia de las *Revelaciones* de santa Brígida³, la crueldad del suplicio se acentuó. Esta escena casi nunca se representa sin la columna, excepto en una miniatura de un evangelario bizantino del siglo XI que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Francia, París, donde Cristo es sujetado por los brazos por unos verdugos. Cabe destacar que la forma de la columna varió. Hasta el siglo XVI, siendo el modelo la columna de la iglesia del Santo Sepulcro en Jerusalén, pero tras el Concilio de Trento los artistas adoptarán una columna baja, de acuerdo con una columna en forma de balaustrada, de manera que Cristo recibía los golpes tanto en su espalda como en su pecho. Por otro lado, los verdugos rivalizan en brutalidad. Generalmente hay tres, uno de ellos tiene un látigo de correas de cuero o *flagellum*, el segundo tiene un haz de varas, y el tercero aparece atando otro paquete de varas para reemplazar las rotas del segundo verdugo; aunque en algunas representaciones solo

³ La visionaria sueca describe el cuerpo del supliciado cuya carne se desprendía con la sangre y cuyas costillas se dibujaban bajo la piel como una rejilla. Con precisión estadística, santa Brígida calcula que Cristo habría recibido cinco mil cuatrocientos setenta y cinco azotes, lo cual sería un record.

aparecen dos verdugos. En cuanto a los espectadores, el tipo de la *Flagelación* generalmente no tiene testigos, ya que en la mayoría de representaciones del siglo XII solo hay tres figuras, Cristo y los dos verdugos. Pero la búsqueda del patetismo incitó a los pintores a introducir más personajes, como ocurría en el arte bizantino a partir del siglo XI y el arte italiano y francés a partir del siglo XIV. Uno de estos personajes que se introdujeron fue la Virgen María, la cual duplicaba la *Passio* del hijo y la *Compassio* de la madre. A veces la Virgen María estaba acompañada por san Juan.

Seguidamente, en la tercera tabla tenemos el tipo iconográfico de *la Crucifixión*. Esta tiene lugar en el monto Gólgota. El personaje más importante es Cristo, el cual aparece crucificado en la cruz central, la cual es más grande que las de los otros dos crucificados. Los dos personajes crucificados a cada lado de Cristo son dos malhechores. En esta escena Jesús ya se encuentra muerto, ya que presenta la herida en el costado que le causó la muerte. Las figuras que le rodean son la Virgen María, la cual se encuentra a su izquierda con una túnica negra, María Magdalena, la cual se encuentra arrodillada a punto de besarle los pies, y María, la esposa de Cleofás, la cual aparece alzando las manos hacia el cielo en señal de angustia o pidiendo una explicación del porque de la crucifixión de Cristo. Las tres mujeres presentan una expresión de dolor y pena en el rostro. Al fondo de la composición aparece la figura del centurión Longino, el cual acaba de clavar en el costado de Cristo la lanza con la que le ha causado la muerte. A los pies de la cruz hay una calavera, por lo que posiblemente se trate de la calavera de Adán. El tema de la Crucifixión de Cristo lo encontramos dentro de los Evangelios sinópticos, concretamente en el Evangelio de san Mateo (27,32-44):

¡Dios mío, Dios mío! ¿Por qué me has abandonado?
(...) me cerca una turba de malvados;
Han taladrado mis manos y mis pies (...)
Se han repartido mis vestidos
Y echan suertes sobre mi túnica (Mt 27,32-44).

En este caso se trata de una Crucifixión o Calvario que como dice Réau, se muestra como un gran espectáculo, con una multitud invadiendo el espacio donde transcurre la acción. La imagen de Cristo en la cruz se impone al pensamiento de todo cristiano no sólo como la figura del sacrificio del Dios redentor, sino como el emblema y la garantía de sus propia salvación. En esta escena, Cristo aparece representado

muerto, manera en que empezó a representarse a partir del siglo XI, ya que hasta el siglo VI era representado de manera simbólica o alegórica debido a que recordaba a los fieles la muerte de Cristo. Al igual que en nuestra Crucifixión, el Cristo muerto se representa con los ojos cerrados, la cabeza caída sobre el hombro derecho y su cuerpo desplomado. Esta innovación se debe a una interpolación del Evangelio de San Mateo, que substituyó al relato del Evangelio de San Juan. En Italia, la representación de Cristo muerto se adoptó en el siglo XIII, pero en Renania y Francia apareció en el siglo XI (Hesbert, 1940). En el arte de la Edad Media Cristo se representó en la cruz con un aspecto lastimoso, llegando incluso a superar en horror a la espeluznante visión de santa Brígida⁴. Sólo en el Renacimiento la pasión del desnudo se impuso a las conveniencias, como por ejemplo Miguel Ángel en su Cristo de la Minerva y en su *Juicio Final* de la capilla Sixtina. Pero se trata de excepciones neo paganas dentro del arte cristiano.

En las obras de la alta Edad Media, el cuerpo de Cristo aparece fijado mediante cuatro clavos, y a partir del siglo XIII con tres, ya que los dos pies están uno sobre otro, al igual que en esta composición. En cuanto a la cruz, los evangelarios tampoco dicen nada preciso a cerca de esta, y es que originalmente Cristo era representado en un poste. Pero la tradición que asegura que Cristo tuvo las manos clavadas y los brazos extendidos sobre el madero, hizo prevalecer la forma de una *cruz de travesaño*, compuesta de dos elementos ensamblados. Por ello, la *cruz escuadrada*, constituida por el ensamblaje de dos vigas escuadradas, fue el tipo más común.

En las crucifixiones que buscan representar la realidad del acto de redención y no el simbolismo, Cristo aparece en la cruz rodeado de personajes que tuvieron un papel activo o pasivo, por lo que entre el siglo XII y finales de la Edad Media el número de representante aumentó. Dentro de los espectadores, distinguimos entre llorosos y curiosos (Réau, 2007). Entre estos se encuentran los parientes o discípulos que se lamentan por la muerte de Cristo. En esta tabla, dentro del primer grupo ubicamos la figura de la Virgen María, la cual se sitúa de pie a la derecha de Cristo; y las Santas Mujeres: María de Cleofás y María Magdalena. Cabe destacar que a partir del siglo XIII, a la Virgen se la ve desfallecer o caer hacia atrás en los brazos de san Juan o las

⁴ *Revelationes*, IV, cap.70. “Estaba coronado de espinas. La sangre le corría por los ojos, orejas y barba; tenía las mandíbulas distendidas, la boca abierta, la lengua sanguinolenta. El vientre hundido le tocaba la espalda como si ya no tuviera intestinos”.

Santas Mujeres, lo cual conmueve más al espectador. La Virgen en el siglo XV, aparece representada profusamente, tanto en el Nacimiento, como en la Muerte de Cristo, y también surgen temas dedicados exclusivamente a ella, como los siete gozos. Es por tanto la intercesora entre Dios y los cristianos, junto a los santos.

Cabe destacar que en todas las crucifixiones anteriores a finales del siglo XIII, la Virgen y san Juan, madre y discípulo, aparecían siempre en la composición, la Virgen se ubicaba a la derecha mientras que san Juan se ubicaba a la izquierda. Pero en el siglo XIV se introdujo la costumbre de agruparlos a ambos en el mismo lado. Además, desde la Edad Media, ambas figuras han sido identificadas como el sol y la luna, y la iglesia y la sinagoga .

Por otro lado, el segundo grupo de espectadores, los llorosos o indiferentes, suelen tratarse de escribas o fariseos, como afirma Tormo; aunque en este caso, este segundo grupo no se hace presente en esta composición.

El otro grupo es el compuesto por los actores. En este caso se trata de los ladrones, los cuales comparten el drama que protagoniza Cristo, y el lancero. Los ladrones se diferencian por la forma y tamaño de la Cruz y el modo en que están fijados a ella. En cuanto al lancero, los evangelios sinópticos no dicen nada de la transfixión de Cristo por este. Sólo en el evangelio de san Juan (19, 28-37). Esta escena se ha identificado como según san Juan, donde Cristo ya estaba muerto cuando recibió la lanzada, pero en un pasaje del Evangelio de san Mateo, Cristo aún estaba vivo cuando la lanza le fue clavada.

Por último, Adán aparece representado a los pies de la cruz de manera simbólica mediante su calavera. Los cuatro evangelistas recuerdan que la colina del Gólgota en la que fue crucificado Jesús, en arameo significa «calavera». Según la leyenda se identifica con la de Adán, el cual fue enterrado en el mismo lugar donde se plantó la cruz de Cristo.

Por otro lado, en la cuarta tabla de la predela, una vez analizados los personajes y el resto de elementos, esta obra representa *la Piedad*. Esta escena también tiene lugar en el Monte Gólgota, el mismo lugar en el que fue crucificado Cristo, por lo que la arquitectura que se observa en la esquina derecha de la composición es la ciudad de Jerusalén.

El personaje central de la composición es Cristo, el cual aparece representado muerto tras ser bajado de la cruz en la que fue asesinado. Este presenta además los estigmas provocados por los clavos con los que lo crucificaron. Jesús yace sobre una figura femenina, la Virgen, la cual aparece desgarrada de dolor ante el cadáver de su hijo. Por otro lado, la figura del manto rojo que está sujetando los pies de Cristo es María Magdalena, mientras que la mujer que se encuentra a la cabeza de Cristo es María, esposa de Cleofás. Estas tres son las mismas mujeres que aparecen en la tabla anterior de *la Crucifixión*. El personaje masculino que da la espalda al espectador porta en la mano los clavos de la crucifixión, mientras que el del fondo porta la corona de espinas, los símbolos del martirio.

En la iglesia del Santo Sepulcro en Jerusalén, entre el Gólgota y la tumba, se venera una piedra de mármol amarilla manchada con las lágrimas de la Virgen. Fue sobre esta piedra donde el cadáver de Cristo fue depositado después del *Descendimiento de la Cruz*. Alrededor del fallecido, extendido sobre la piedra por José de Arimatea y Nicodemo, se lamentan la Virgen María, san Juan y la Magdalena. La Virgen siempre se ubica junto a la cabeza de Cristo, mientras que la Magdalena suele ubicarse a sus pies, en memoria de la unción en casa de Simón. En las *Grandes Horas de Rohan*, siglo XV, la Virgen quiere echarse sobre el cuerpo muerto de su hijo, pero san Juan se lo impide cogiéndola por la cintura. Está, desconsolada por el dolor, se vuelve con expresión de reproche hacia Dios padre, al que culpa por permitir la muerte de su hijo. A veces, incapaz de soportar el dolor, se desmaya otra vez (Botticelli, Lorenzo Lotto).

Por un lado, en el arte del Renacimiento a veces sólo se conserva el cadáver de Cristo y se elimina de la composición la figura de las llorosas, apareciendo solo el cuerpo de Cristo. Un claro ejemplo es la obra del *Cristo Muerto*⁵ de Andrea Mantegna. Por otro lado, en el arte católico de la Contrarreforma se le dio otro significado, y es que el acento ya no recae en la Virgen desconsolada y triste, como ocurría en la Edad Media, sino en el Sacerdocio de la Virgen, quien al ofrecer a su hijo, preludia la institución del sacrificio de la misa y el acto simbólico en el que el cura consagra la hostia. Más adelante, en el siglo XVII, el dolor de la Virgen se vuelve más teatral, ya que esta aparece representada con los brazos al cielo y elevando los ojos en señal de

⁵ Andrea Mantegna, *Cristo Muerto*, 1480-1490, Pinacoteca de Brera, Milán.

reproche e incluso de rebelión contra la insensibilidad del Padre Eterno por dejar morir a su hijo.

Para finalizar, en la quinta y última tabla que compone el banco o la predela del retablo aparece representado el *Santo Entierro*. En este momento, Jesús yace muerto sobre una pira funeraria, mientras el resto de personajes le están velando y dando su último adiós. Las tres figuras femeninas que aparecen, son las tres plañideras, que es el nombre con el que también se conoce la representación de la Virgen María, María Magdalena y también María, la esposa de Cleofás, las cuales lloran a Cristo muerto. Por otro lado, los tres personajes masculinos que aparecen son san Nicodemo, un fariseo que se hace discípulo de Cristo, seguidamente aparece san José de Arimatea el cual obtiene el permiso para sepultar a Cristo, y por último san Juan Evangelista. Estos tres van a proceder a enterrar el cuerpo de Cristo dentro del santo sepulcro, el cual se representa en el lado derecho de la composición.

El tema del Santo Entierro fue muy popular a finales de la Edad Media. Fue entonces cuando se fundó la *orden del Santo Sepulcro* y cuando en los Países Bajos se multiplicó los conventos de *sepulcrinas*. Como el relato de los evangelios es extremadamente sumario, la imaginación de los artistas tenía el campo libre para realizar la escena fúnebre. Por ello, en la evolución iconográfica encontramos cuatro representaciones o tipos: la primera es la unción del cadáver, la segunda es el enterramiento por los discípulos, la tercera es Cristo muerto llevado al sepulcro, y la cuarta es el entierro evangélico. En este caso, estamos ante el tercer tipo: Cristo muerto llevado al sepulcro. A partir del siglo XIV debido a la influencia de los pintores sieneses, el Enterramiento de Cristo se representó en presencia de diversos asistentes, los cuales presentan en sus rostros unas expresiones de dolor que dota a la escena de gran patetismo. Las cofradías del Santo Sepulcro y la propaganda de los franciscanos contribuyeron a popularizar este tema. Normalmente, siete personajes se encuentran alrededor de Cristo extendido sobre una mortaja: la Virgen, san Juan, María Magdalena, dos Santas Mujeres y finalmente san José de Arimatea y Nicodemo, quienes offician de sepultureros. Estos dos están casi siempre frente a frente del sarcófago, el primero, como si fuera el mayor, está en la cabecera, mientras que el segundo a los pies. En ciertos casos, la Virgen es sostenida por san Juan, ocupando el centro de la composición. En las crucifixiones, María Magdalena se encuentra arrodillada a los pie

de Cristo, pero ahora es desalojada por Nicodemo, y se yergue detrás del sarcófago como una plañidera más, a menos que no esté sentada o arrodillada en la parte anterior de la tumba.

Cabe destacar que a estos personajes que componen la obra a veces solían añadirse donantes. Debemos enmarcar esta obra en ya bien entrado el siglo XV, una época en la que al no existir una fuerte burguesía, fueron ciertos sectores cultos de la iglesia y la nobleza los encargados de encabezar los nuevos valores del humanismo, sin renunciar del todo a los valores tradicionales medievales, por lo que esta renovación tanto intelectual como artística fue muy limitada. Esto se hace patente en este retablo, el cual es de carácter religioso. Dicho retablo fue realizado en tierras valencianas a finales del siglo XV o inicios del siglo XVI, momento en el que la moda italiana se irá introduciendo y consolidando en todo el País Valenciano. La pintura fue la manifestación más claramente filoitaliana de toda Valencia. Esta se sitúa entonces al frente pictórico de toda la Península como importante referente de pintura de carácter renacentista, a pesar del mantenimiento de las formas flamencas.

Se trata por tanto de un retablo dedicado al ciclo de la pasión de Cristo, tal y como especificó en el contrato el consejo de Vila-real, ya que engloba escenas de tal como son la *Flagelación*, la *Crucifixión* o la *Piedad*, presentes en el banco o predela. En él se hace referencia a los sufrimientos y las traiciones que sufrió antes de su muerte. El verdadero mensaje que ha querido transmitir Paolo da San Leocadio con este retablo es el sacrificio de Cristo a cambio de la Salvación de la Humanidad. De este modo, Cristo puede ser comparado o identificado con la figura simbólica del pelicano, el cual se abre el pecho para dar de alimento a sus crías su propia sangre. Se considera por tanto un emblema de Cristo muerto en la cruz para salvar a la humanidad. Para enfatizar más aún este mensaje, Paolo da San Leocadio ha acompañado estas escenas del ciclo de la pasión con la representación en el guardapolvo de algunos de los mártires cristianos más importantes, los cuales, al igual que Cristo, entregaron su vida a cambio de la salvación.

Bibliografía

COMPANY , X., [2006]. *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*, Gandía: CEIC Alfons el Vell.

COMPANY, X., [1991]. *L'art i els Artistes al País Valencià Modern (1440-1600)*, Curial, Barcelona.

RÉAU, L., [2007]. *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia / Nuevo Testamento*, tomo 1/ vol.2, Ediciones del Serbal, Barcelona.

FERRÁN, V., [1946]. «Pablo de San Leocadio y la Pintura Valenciana en los siglos XV y XVI», en *Saitabi*, Valencia, 22, 247-280.

HESBERT, D., [1940]. *Le Probleme de la Transfixion du Christ*, París.

TORMO, E., [1923]. *Levante*, Guías Regionales, Calpe, Madrid.