

DANIEL BENITO GOERLICH *

LECTURA ICONOGRÁFICA DE “LOS DES- POSORIOS MÍSTICOS DEL VENERABLE AGNESIO” DE JUAN DE JUANES

RESUMEN

Este escrito contiene un análisis pormenorizado de una célebre pintura de Juan de Juanes, dilucidando también la significación de la imagen de culto que está en el origen del nombre de este cuadro.

ABSTRACT

The study presents an in-depth analysis of a famous and complex painting by Juan de Juanes, underlining its iconographic aspects and elucidating its meaning. It also describes and analyses the statue of religious worship of the Virgin which gives the painting its name and which was made at the beginning of the 15th century.

Esta pintura representa a Nuestra Señora de los Desamparados, acompañada de los Santos Juanes y flanqueada, a la izquierda por los desposorios del padre Juan Bautista Agnesio con Santa Inés y a la derecha, por las figuras de Santa Dorotea y San Teófilo, ante un fondo de paisaje. Estos elementos crean una elegante armonía en un ambiente difuso, típicamente leonardesco, al tiempo que *el esmalte espléndido del color, exquisitamente delicado, confiere al conjunto una pureza sutilísima y las tenues líneas del dibujo flexibilizan un movimiento apenas insinuado*.¹ Se trata sin duda de una excelente pintura y constituye, en opinión de Diego Angulo, la mejor *sacra conversazione* de nuestra pintura renacentista,² desde luego el cuadro corres-

* Universitat de València

1. ALBIFFA, José. “Augurios del renacimiento y tradición medieval: Vicente Macip-Juan de Juanes”. *Historia del arte valenciano*, Valencia, 1987. p. 272.

2. ANGULO, Diego. “Pintura del Renacimiento”, *Ars Hispaniae XII*, Madrid, 1954, p. 166.

ponde tipológicamente a este asunto, entendido como un diálogo místico o conversación sagrada de varios santos en torno a María con su Hijo Divino, tema muy frecuente de la pintura italiana, y es quizás la más bella pintura de Juan de Juanes (h.1510-1579).

Fue pintado hacia 1560 para la capilla de san Jorge o de los Riusechs, condes de Oliva y marqueses de Nules, en la catedral de Valencia, que posteriormente y por herencia pasó a los duques de Gandia y fue dedicada a San Francisco de Borja adornándola con cuadros de Goya y Maella. En opinión de Carlos Soler,³ la pintura fue encargada por el conde Francisco Gilabert de Centelles, que fue discípulo del venerable Agnesio y como él, escritor latino. Para ello aduce el testimonio de Ximeno⁴ que confirma la intimidad de sus relaciones y señala que el venerable vivió y murió en una casa que el conde poseía en la calle de Murviedro (actualmente Sagunto) de Valencia, junto al convento de San Julián, donde fue sepultado.

Las proporciones de la tabla, acusadamente apaisadas sugieren que fue pintada probablemente como banco de un retablo, más tarde desacabado. Orellana ya la conoció, colgando de un muro de la capilla de San Francisco de Borja, e indica que, al tiempo de la renovación neoclásica de la catedral, se quitó de allí;⁵ actualmente esta pintura forma parte de los fondos del Museo de San Pio V. Es obra representativa de la mejor época de Juanes, pintor por antonomasia del decoro tridentino, que supo reflejar con gran acierto la piedad conformista y al margen de toda crispación espiritual de la Contrarreforma, en cuadros en los que la expresión dulce y amable se funde fácilmente con el rigor compositivo, el preciosismo pictórico y el brillante colorido, satisfaciendo plenamente tanto a su clientela devota como su propio temperamento, esencialmente piadoso. La obra de Juanes es extensa y desigual pero en las composiciones correspondientes al periodo posterior a la muerte de su padre, el pintor Vicente Macip, en 1550, demuestra un lenguaje maduro y excelentemente asimilado, que si no llega a superarla éste formalmente, muestra de un modo claro la tendencia a profundizar en una alambicada simbología.⁶

El elemento principal del cuadro, presidiendo el centro de la composición, es la figura de Nuestra Señora de los Desamparados, que no adopta, desde luego, las características formales de la imagen original con las que ésta fue posteriormente muchas veces representada. Según las noticias conservadas, recogidas y estudiadas por Jose Rodrigo Pertegás, la iconografía de Nuestra Señora de los Desamparados quedó fijada desde antiguo en sus rasgos esenciales por las imágenes más primitivas; especialmente la *igmatge de la verge Maria qui va sobre los cossos*,

3. SOLER, Carlos. Joan de Juanes (1579), Valencia, 1979, p. 65.

4. XIMENO, V. Escritores del Reyno de Valencia, Vol. I, Valencia, 1749, p. 113-120.

5. ORELLANA, M.A. Biografía Pictórica Valentina, ed, Xavier de Salas, Valencia, 1967, p. 51.

6. BENITO, F. "La pintura durant els segles XVI i XVII" en Història de l'art al País Valencià, vol. II, Valencia, 1988, pp. 71-72.

ab un brot de flor de lis, e una creu de fust, mencionada por primera vez en el inventario de 1426, y que en esencia es la que hoy se venera con extraordinaria devoción en el camarín de la Real Basílica.⁷

Esta imagen figuró siempre entre los objetos que, confiados a la custodia directa del clavario eran llevados a su domicilio, y para protegerla y guardarla de posibles desperfectos se tenía guardada en una caja de madera. Fue realizada con cartón piedra, material ligero, que facilitaba su traslados y convenía a su uso, principalmente procesional. Su delicada policromía en encarnaduras y dorado exigió frecuentes reparaciones, minuciosamente consignadas en los documentos de la cofradía. La estatua de María era yacente, con la cabeza notablemente inclinada⁸ y sólo mostraba trabajada su parte anterior, donde se figuraron ropajes dorados; iba acompañada de la representación del Niño Jesús en su brazo izquierdo, con una cruz de madera sobre el hombro y de las figuras de dos inocentes a sus pies. Además, sostenía en la diestra una vara de lirios.

Su aspecto primitivo y las sucesivas modificaciones que fue sufriendo esta imagen, desde finales del siglo XVI al siglo XVIII, nos son claramente conocidas por las numerosas pinturas que la representan tal y como se veneraba en las casas de los clavarios. Estos cuadros, muy numerosos, dieron lugar a una tipología específica que denominamos "vírgenes de cofradía" y constituyen verdaderos retratos de la imagen dotados de un minucioso realismo.⁹

Fundamentalmente se trata de una virgen del tipo **odogitría** (la que muestra el camino) quizás la más antigua de las representaciones tipológicas de María. En este tipo, la Madre de Dios mira al espectador con un gesto lleno de majestad, mostrando con su mano derecha al Niño que lleva en su brazo izquierdo. Este que posa a la manera de un adulto, consciente de sí mismo, lleva el rollo de las escrituras o evangelio y bendice con su mano derecha. Este tipo oriental, extraordinariamente difundido, sirvió de punto de partida en Occidente para las numerosas representaciones de María de pie con el Niño con que se adornaron los pórticos y los altares de las iglesias, si bien casi siempre sustituyendo el rollo de escritos que sostiene el Niño por otros objetos, como un pajarillo, alguna fruta o el orbe. Así mismo se solía dotar a la mano de María de flores y frutos.

Pero en el caso de esta escultura, se trata también del tipo **eleusa** o misericordiosa, que en Occidente se suele denominar de la ternura. El más famoso ejemplo oriental es la Virgen de Vladimir, icono griego introducido en Rusia

7. PERTEGÁS, J. R. Historia de la Antigua y Real Cofradía de los Inocentes Mártires y Desamparados, de la venerada imagen y de su capilla, Valencia, 1922, pp. 37 y ss.

8. Esta inclinación se atribuye habitualmente a las almohadas o cojines que se colocaban debajo de su cabeza al situarse la imagen sobre los féretros de los cofrades, pero tiene también un carácter iconográfico, pues la inclinación del rostro de la madre entristecida por el presagio de la Pasión de Hijo, como veremos más adelante, se interpreta como gesto de aceptación y ofrenda, y así, aparece en los antiguos iconos de la Madre de Dios de la Pasión. Gasol. A.M. El icono, rostro humano de Dios, Lérida, 1993, p.159.

9. FERRANDO, C. "Evolución tipológica y atributos del icono féretro: la Virgen de los Desamparados" en Estudios dedicados a Juan Peset Aleixandre, Valencia, 1982.

en el siglo XII. En este tipo, se quiere poner de manifiesto la intimidad de las relaciones psicológicas entre la madre y el hijo. Por ello, el Niño acerca su cuerpo al de la Madre, pegando incluso su mejilla sobre la de ella, como se puede apreciar en las más antiguas representaciones de la Virgen de los Desamparados en ocasiones aparece incluso acariciando con su mano la barbilla con el gesto ritual conocido como la "mamola".¹⁰

Finalmente, también contiene la imagen rasgos del icono de la Madre de Dios de la Pasión, **panagia tou Pasou**, conocido en occidente como Virgen del Perpetuo Socorro. En él Jesús intenta con sus gestos consolar a la Madre, que mira ante sí con actitud recogida y pensativa, como si estuviera recordando en su corazón la dolorosa profecía que le hiciera el anciano Simeón, el misterioso plan divino de salvación, que implicará el sufrimiento y muerte de su Hijo.¹¹ Este carácter de meditación sobre la Pasión aparece realzado por la presencia de la cruz que sostiene el Niño sobre su hombro y que era además el emblema de la cofradía.

Es indudable que al proponerse la cofradía, entonces, estrechamente vinculada al Santo Hospital y de tan notable sensibilidad social y religiosa, la realización de la imagen de María que debía presidir sus actos de culto y centrar su devoción no se dejó al azar la elección del tipo iconográfico. Muy probablemente los artistas que la fabricaron debieron inspirarse en diversos iconos de procedencia griega que llegaron a Valencia por aquellos mismo años convirtiéndose en seguida en las más veneradas representaciones de la Madre de Dios y de los cuáles, algunos, han alcanzado llegar a nuestros días, como la Virgen de Monteolivete, del tipo eleusa, Nuestra Señora de Gracia de la Iglesia de San Agustín, una virgen odogitría por aquel entonces patrona de la ciudad y otras más.¹²

Por último, cabe reseñar la presencia de los Santos Inocentes Mártires en posición de súplica y originalmente sosteniendo entre sus manos hachones encendidos, que aparecen a los pies de la imagen entre los pliegues de la túnica y que constituyen uno de sus rasgos iconográficos peculiares y privativos, vinculados a la primitiva advocación "Santa maria dels Innoscens"; y la del lírio, que hace referencia a su carácter inmaculista. La Concepción Inmaculada era una antigua y arraigada devoción del pueblo valenciano que pronto llevó a la Ciudad y a su recién fundada Universidad a comprometerse en el voto concepcionista, mucho antes de la proclamación del dogma.¹³

10. Este gesto del Niño con su Madre es interpretado comunmente como un rasgo de ternura infantil, pero esconde en su aparente ingenuidad una fórmula ritual muy antigua de significado polivalente. En el arte de la antigüedad tardía indica comunión tanto carnal como espiritual. En este caso, alude a Jesús como Esposo Celestial que elige a María para ser su consorte eterna en el cielo. Steinberg, L. La sexualidad de Cristo, Madrid, 1989, pp. 131-137.

11. DONADEO, M. Iconos de la Madre de Dios, Madrid, 1991, p. 103.

12. ALMARCHE, M. "Primitivas pinturas de la Mare de Déu o Santa María en Valencia" Archivo de Arte Valenciano, Valencia, 1923, pp. 25-40.

13. La ciudad lo formuló en 1625, pero su Universidad ya lo había hecho en 1529, sólo precedida por las de París y Colonia. BENITO GOERLICH, D. La Capilla de la Universitat de València, Valencia, 1991.

Los demás elementos de cuya aparición y modificaciones dan cuenta las minuciosas pinturas de las llamadas "vírgenes de cofradía", tienen un carácter secundario en la conformación iconográfica de la imagen, aunque no estén exentas de interés. El más efímero fue la golilla de encaje o puntillas que contorneaba su rostro y cuello durante la primera mitad del siglo xvii, pronto sustituida por la peluca de larga cabellera que tiene como principal intención el subrayar el carácter virginal de la maternidad de María y deriva en última instancia de la iconografía de la "Tota pulchra" difundida por Juan de Juanes, punto de arranque de las posteriores representaciones de la Concepción Inmaculada. También la aureola o nimbo manifiesta un carácter inmaculista, tanto en su primera versión en forma de abanico como en la definitiva circular, pues desde el principio estuvo adornada por las estrellas que siguiendo el relato del Apocalipsis se incluyen en las representaciones típicas de la Inmaculada.¹⁴

Muchas joyas fueron enriqueciendo la imagen: la corona, que al principio fue una alta diadema de rígida tela bordada de perlas y acabará siendo una corona abierta de plata, adornada con piedras preciosas y otras muchas alhajas, relicarios y dijes que se colocaban sobre la imagen suspendidas por hilos de alambre, los colares y rosarios con que se cubrió al Niño y a los Santos Inocentes y los floreritos con ramilletes en plata repujada que adornaban la peana. Pero quizás el elemento más importante sea el manto, que, sobre un bastidor de madera adosado a la espalda, se colocaba al menos desde 1464, cuando la imagen yacente que se portaba sobre el féretro de los cofrades adoptaba una posición erecta en otras funciones. Este manto, originariamente de seda azul, bordado en oro, aunque en ocasiones adopte otros colores como el rojo o el blanco llegó a alcanzar un preciso significado iconográfico, que acercará la imagen de la Virgen de los Desamparados a las tradicionales representaciones de la Virgen de la Misericordia o "Mater Omnium", cuyo manto cubre y protege a los suplicantes que bajo él se amparan.¹⁵

Pero para representar en esta pintura a la Virgen de los Desamparados, Juanes no recurrirá a la imagen sagrada, como en los posteriores cuadros de Cofradía, sino que se nos presentará a María libre del hieratismo de la estatua de culto, aunque conservando levemente modificados sus principales atributos iconográficos. Es un procedimiento relativamente frecuente en esta época para mostrar de un modo más natural a María, aún cuando se haga referencia explícita a advocaciones muy concretas, como alternativa a la figuración de los simulacros cúltricos. Así lo demuestra la similar elección del pintor Vicente Requena, el joven, en su interesante tabla de la "Virgen de los Desamparados entregando las dotes

14. Ya en 1460 se repara la imagen, adornándola con estrellas de cobre dorado. PERTEGAS, J. R. Ob.cit. p. 44.

15. FERRANDO, C. "La iconografía de Sancta María dels Ignoscens como evolución de la Mater Omnium", Saitabi, Valencia, 1989.

a las doncellas huérfanas designadas por la Cofradía¹⁶ conservada en el Museo de la Basílica.

El precedente remoto podría encontrarse en las populares madonnas rafaescas, de las que existen múltiples versiones, algunas acompañadas como en este caso por San Juanito; tan cercanas al espíritu dulce y amable de esta representación juanesca. En ellas los colores de las vestiduras de María adquieren un carácter emblemático. La sobretúnica roja y el manto azul hacen referencia precisamente al misterio de la Encarnación que ratifica la presencia de la *deípara*, desde sus más antiguas representaciones. La sobretúnica ostenta el color rojo, color de carácter terrestre que por su estrecha relación con la sangre, principio de la vida, manifiesta la explosión de una vitalidad humana exuberante, pero también es símbolo del amor, Espíritu Santo, y del sacrificio. Perder la roja sangre equivale a perder la vida. El azul oscuro es signo del misterio de la vida divina. Es sin duda el más profundo e inmaterial de los colores. es color celeste por excelencia, donde la mirada puede penetrar sin obstáculos hasta la lejanía infinita. Es el color de la verdad, de la inmortalidad y de la trascendencia, pero en su tonalidad más oscura tiene también un carácter introvertido y discreto que sugiere humildad silenciosa. El rojo y el azul son pues colores muy contrastados espiritualmente, pero crean una gran armonía y así resulta cuando la Virgen aparece vestida de rojo (humano) bajo un manto azul (divino). Los colores así combinados, como en las antiguas representaciones de Cristo, dan testimonio de las dos naturalezas asumidas en una única hipótesis realizada por su mediación.¹⁷

La indumentaria de la Virgen escogida por Juanes en esta pintura, una sobretúnica roja de amplias mangas cuyo escote redondo queda cerrado por un botón, y el amplio manto azul oscuro son los mismos que viste en algunas de sus versiones de la Sagrada Familia y en su tabla de la Coronación de María de la Iglesia de San Nicolás de Valencia, con la salvedad de que aquí el manto le cubre también la cabeza por encima de un velo sutil de finísima gasa transparente, símbolo luminoso de la irradiación teofánica de la llena de gracia. Pero otro atributo característico de la advocación, la vara de lirios de la mano derecha, ha sido aquí sustituido por una guirnalda de flores a modo de corona, como las que desde la Antigüedad se usaron para premiar a los héroes y asistir debidamente vestidos a fiestas y banquetes. esta corona que sostiene con la izquierda y a la que miran tanto la Virgen como Jesús Niño y los Inocentes, es un claro símbolo de gloria y alegría festiva que evoca la exultante y gozosa beatitud prometida a los santos.

A diferencia de lo que ocurre en la imagen de culto y la mayoría de las representaciones de la Virgen, el Niño ocupa ahora el lado derecho. Esta posición es más bien infrecuente, si bien coincide con algunos antiguos iconos venerados en Valencia, como las vírgenes de Monteolivete y de la Vela. Es desde luego, una

16. BENITO, F. "Los pintores de la Contarreforma", *Historia del Arte Valenciano*, Valencia, 1987, p. 285.

17. QUENOT, M. *El Icono*, Bilbao, 1990, pp. 145-149.

elección consciente de Juanes, que aparece reflejada en muchas de las versiones de la Virgen y San Juanito o sagradas Familias, tanto de él como de su padre y en obra de taller, como las de las colecciones González Martí, Batlle, Villanueva o los ejemplares del Museo Provincial de Castellón o de San Pio V en Valencia.¹⁸ Como ha señalado Angulo en estas interpretaciones el peso de la iconografía de la Pasión enturbia el optimismo que distingue a las sagradas Familias rafaelescas, pues en la patria de Sor Isabel de Villena, esta iconografía era un aspecto muy importante y el temperamento piadoso de Juanes introducía gustoso esos motivos propios del gótico de los últimos tiempos.¹⁹ En todas ellas, como aquí, el Niño se retira hacia la derecha sostenido por su Madre a la altura del torso para abrazarse a una cruz.

En este caso el gesto del Niño es muy expresivo y mientras gira la cabeza para contemplar la gloriosa corona que exhibe María, su cuerpo se proyecta con fuerza y sus brazos aprietan la gran cruz de madera a cuyo prolongado extremo inferior se abrazan también San Juan Bautista y los Inocentes. Parece que de algún modo se quiso evocar la obediencia del Verbo al aceptar su Encarnación. Así, el Niño se abraza a la dolorosa cruz al tiempo que vuelve el rostro a la gloria temporalmente abandonada, para el cumplimiento de su misión salvífica, con un gesto similar al manso cordero, que a los pies de la cruz lo simboliza. La cruz es de madera, como en la estatua titular, pero con su natural coloración oscura y no con la pintura verde del emblema de la Cofradía, que comprende la cruz como verde árbol de la vida nueva. El gran tamaño de su brazo inferior permite, como ya he dicho, tanto a los Inocentes como a San Juan que los presenta asirse a ella, asociándose de ese modo al sacrificio de Cristo. El sentido está muy claro gracias a la explicación que proporciona la inscripción latina de la parte superior de la pintura por encima de la cabeza de María. Allí se puede leer: "CRUX EST INNOCUIS AD STEMMATA FLORIDA TRAMES", es decir, la cruz es para los inocentes senda que conduce a la florida guirnalda. Todos ellos se abrazan al madero que simboliza el martirio con derramamiento de sangre que comparten con el propio Cristo y para ellos como para él, éste constituye la verdadera vereda para llegar al premio celestial, simbolizado por la corona. Como ya he dicho, la corona es un atributo de gloria reservado en la Antigüedad a los dioses, pero también tiene un sentimiento funeral y relativo a la muerte. Por último la corona es también el símbolo por excelencia, como diría San Pablo, del cumplimiento de la más alta finalidad evolutiva: quienes triunfan sobre sí mismos logran la corona de la vida eterna. "Quien se prepara para la lucha de todo se abstiene, y eso para alcanzar una corona corruptible, más nosotros para alcanzar una incorruptible" (I Cor.9,25).

Este sería el sentido exacto del dicho "coronar una empresa"; coronamiento pues y signo visible del logro. Al principio las coronas se hacían con ramas de

18. Quenot, M. *El Icono*, Bilbao, 1990, pp. 145-149.

19. ANGULO, D., *Ob.cit.* p. 166.

diversos árboles o guirnaldas de flores, como las que los antiguos colgaban en las puertas de los templos cuando se celebraba una fiesta, símbolo de religación, o sobre las cabezas de las víctimas preparadas para el sacrificio. Así que lo que en ellas prevalece es el simbolismo de la flor. En este caso la corona que sostiene la Virgen está formada por una rama en la que se combinan alternados, flores y capullos de blanco jazmín con campanillas de un azul violáceo. Aquellos expresan naturalmente la pureza, la inocencia y la santidad, mientras que el tono azulado de las campanillas evoca altura y profundidad, océano superior y océano inferior. Simboliza aquí la fuerza ascensional y en la oposición sombra (tiniebla, mal) y luz (iluminación, gloria, bien) significa la oscuridad devenida visible. Como color celeste expresa sentimientos religiosos e inocencia y en su matiz violáceo une a la devoción (azul) la pasión (rojo).²⁰ De este modo se convierte en el trofeo apropiado para estos tres mártires que derramaron su sangre, cuyo testimonio y sacrificio precede a la muerte de Cristo, aunque suceda ya por su causa.

Junto con el Cordero Místico, atributo iconográfico de San Juan Bautista, forman un grupo compacto y equilibrado de cualidades escultóricas. Juan el Bautista, de mayor edad que su divino primo, aparece ya vestido con el tosco indumento de pieles del anacoreta y sonríe con dulzura a los Inocentes a los que dirige su mirada. Con su mano izquierda enarbolaba la cruz en un antiguo gesto ritual que también adoptará el Cristo Niño de la Sagrada Familia de Juanes del Ayuntamiento de Valencia, procedente de la parroquia de San Nicolás. El brazo derecho del San Juanito rodea con dulzura la cabeza de uno de los inocentes, para acariciar con los dedos su oreja, en un ingenuo gesto de ternura infantil. Los dos Santos Inocentes se arrodillan delante completamente desnudos, dejando ver claramente las heridas infligidas sobre sus cuerpos por los tajos de las espadas de los soldados en muslos, brazos y garganta. Heridas sufridas al morir por causa de Cristo, asesinados por Herodes según el relato del evangelista Mateo (2. 16-18): "una voz se oyó en Ramá, lamentación y gemido grande; es Raquel, que llora a sus hijos y rehúsa ser consolada porque ya no existen". Presentados y acompañados por San Juanito ambos contemplan la gloriosa corona que sostiene María. Uno de ellos coge con sus dos manos el extremo de la cruz, mientras que el otro le abraza con la derecha y alza la izquierda hacia Jesús en ademán de súplica.

Al lado contrario y a los pies de la Virgen está San Juan Evangelista Niño. Viste una clámide y vuelve su rostro hacia el grupo anterior, al mismo tiempo que escribe su Evangelio en un libro abierto sobre un águila, su emblema iconográfico característico, cuyas alas desplegadas le sirven de atril. Sostiene en su mano izquierda el tintero y con la derecha empuña la pluma para transcribir lo que su arrobada mirada contempla. La presencia de los dos Santos Juanes en el cuadro además de referirse al patronímico, tanto del venerable Agnesio como del propio pintor, pone en evidencia la relación del Antiguo y Nuevo Testamentos con la

20. CIRLOT, J. E., *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, 1978, pp. 136-138.

persona de Cristo, que en el centro los unifica, coordina y les confiere plenitud de sentido. Juan el Bautista el Precursor en el que culmina el Antiguo testamento y la ansiosa espera del Mesías prometido, es en palabras de Cristo, transmitidas por el evangelista Lucas (7.28) el más grande: "Yo os digo, no hay entre los nacidos de mujer profeta más grande que Juan, pero el más pequeño en el Reino de Dios es mayor que él". Juan Zebedeo el apóstol y evangelista del Nuevo testamento es el discípulo amado, el predilecto de Jesús (Jn.13,23) a quien a su muerte confiaría el cuidado de su propia madre.

El lado izquierdo de la composición lo ocupa la escena de las bodas místicas del venerable Agnesio con santa Inés, mientras que el derecho, a modo de compensación ofrece las figuras de Santa Dorotea y san Teófilo en similar actitud. Ambas escenas originalmente aparecían reforzadas por sendas inscripciones latinas en el marco hoy desaparecido.²¹ No obstante el tenor de estos comentarios ha llegado hasta nosotros, aunque con algún error de transcripción.²²

En el lado ocupado por Santa Inés la inscripción ponía en su boca las siguientes palabras: "PROFUL HINC MASTIX FUGE SARDANAPALE SUBARROR / AGNO AGNA, CASTO CASTA, PIOQUE PIA SPONSA". Es decir: "Lejos de aquí azote, huye oh Sardanápalo pues me estoy desposando; una casta cordera para un cordero casto, para el piadoso una pía esposa". Sardanápalo fue un legendario rey de Asiria, paradigma de lascivia y disolución, al que la Santa opone la piadosa castidad de su místico esposo. Este es Juan Bautista Anyes (1480-1553) prestigioso sacerdote valenciano que estudió en nuestra Universidad, para convertirse en un buen y refinado humanista, doctísimo en las ciencias sagradas y las lenguas bíblicas y de conducta integuérrima que le valió a su muerte el título de venerable. fue beneficiado de nuestra Catedral y escribió numerosas composiciones latinas. Buen teólogo y escritor estuvo muy vinculado a la familia de los Centelles y en general a toda la clase dirigente civil y eclesiástica de la Valencia de su época. Vivió intensamente los acontecimientos político-eclesiales de las primeras décadas del siglo XVI, participando con decisión en apoyo de las tareas de reforma eclesiástica emprendidas por el arzobispo Tomás de Villanueva, influyendo decididamente en la espiritualidad valenciana de la época.²³ Entre sus obras más destacables están su "Elegía in mala nostrorum temporum" impresa en 1545 y el manuscrito "Pantahalia", un conjunto de poemas relativos a toda la economía cristiana que al presentar la teología como historia de salvación se acerca inespe-

21. SANCHIS, J. La Catedral de Valencia, Valencia, 1909, p. 275.

22. Hay que admitir el error de FUGA, incorrecto, por FUGE y el ortográfico de MASTYX. La primera parte es un hexámetro al que le falta un pie y medio al comienzo. El resto está trastocado por un texto distinto. Muestra también reminiscencias de un dístico elegíaco.

En la segunda frase hay que considerar el error en HORTICE, que debería ser HORTISE. Hay reminiscencias de un dístico elegíaco, desfigurado para adaptarlo al nombre propio THEOPHILE. La precisión de estas aclaraciones se debe a la generosa colaboración del profesor José Esteve.

23. CARCEL, V. Historia de la Iglesia de Valencia, Valencia, 1986, pp. 154 y ss.

radamente a las concepciones teológicas más modernas.²⁴ Era un gran devoto de Santa Inés, de quien se consideraba descendiente a través de su línea paterna de origen genovés, por lo que latinizó su apellido convirtiéndolo en Agnesio. Esto lo refiere él mismo en una nota marginal de su "Egloga I in Nativitate Christi". Según algunas tradiciones Agnesio soñó en un arrobamiento místico que había sido favorecido con una milagrosa aparición de la Santa que le hizo entrega de un anillo asociándolo en casto desposorio. Esta es precisamente la escena que Juanes materializa ante nuestros ojos. El venerable, que ya había fallecido en el momento en el que el pintor lo representó, aparece arrodillado ante la Santa, con los hábitos corales propios de su beneficio eclesiástico catedralicio, en el acto de imponer su anillo en el dedo anular de Santa Inés. Su rostro es cándido y devoto y si "todo es tierno y suave en este cuadro, lo más característico es la expresión de éstasis ingenuo y credulidad sencilla del venerable y la resignación complaciente con que la Santa acepta su homenaje pueril".²⁵

El pintor no tuvo problemas para representar fielmente al difunto Agnesio, pues, a parte de su trato personal y la posible existencia de dibujos y bocetos de su amigo, para lograr el parecido físico la bastaría con tomar como modelo el retrato en que su padre lo había pintado como orante en la célebre tabla del Bautismo de Cristo de la misma Catedral. Juanes apenas tenía que envejecer un tanto este magnífico retrato para lograr el efecto deseado. "La cabeza del venerable es en efecto una acertada interpretación psicológica del carácter místico, bondadoso, sencillo e ingenuo del santo humanista. Pero todo ello sin blanduras. La cabeza es firme y la expresión justísima nos ha sido dada casi con sobriedad, de una forma tan real como auténtica".²⁶

Una blandura excesivamente afectada impregna sin embargo la figura de Santa Inés vestida con amplios pliegues y sosteniendo sobre su regazo el blanco corderito que es su símbolo iconográfico por excelencia. Este hace referencia a su inocencia y castidad y además al místico cordero del Apocalipsis, símbolo de Cristo, considerado como esposo celeste de Inés. La leyenda de la Santa aparece inspirada precisamente en el carácter simbólico de su nombre que tanto deriva del griego "agné" que quiere decir pura y casta, como del latín "agnus" (cordero). Como escribió San Agustín: "Agnes latine agnam significat, graece castam".²⁷ De algún modo Inés, que es una personificación de la castidad y la dulzura, es también la versión femenina del Cordero de Dios, lo que ha llevado a muchos hagiógrafos a dudar de la historicidad de una Santa que más que una persona parece ser el símbolo de la "virgo casta".

24. GIRONÉS, G., "La figura del Venerable Agnesio en la espiritualidad valenciana del siglo XVI: corrientes espirituales en la Valencia del siglo XVI (1550-1600)", *Actas del II Simposio de Teología Histórica*, Valencia, 1983, pp. 231-327.

25. LLORENTE, T. *España, sus monumentos y artes...*: Valencia, Barcelona, 1889, II, p. 249.

26. ALBI, J. *Joan de Joanes y su círculo artístico*, Valencia, 1979, II, p. 116.

27. REAU, L. *Iconographie de l'art Chrétien*, París, 1858, III (1), p. 116.

Al lado contrario contrapesa, la escena el grupo de San Teófilo con Santa Dorotea, quizás el nombre de sus hijos diera la idea a Juanes para escoger a estos mártires. En realidad su nombre griego está compuesto por los mismos elementos aunque invertidos, pues Dorotea y Teófilo significan igualmente "don de Dios". La leyenda de Santa Dorotea la hace hija de un senador de Capadocia, nacida en Cesárea y decapitada en el 304 durante la persecución de Diocleciano. De su martirio se ha escogido un curioso incidente: cuando Dorotea es conducida a su suplicio, se encuentra con el erudito pagano Teófilo, cuya condición explica probablemente la razón del libro que aparece en el suelo junto a sus rodillas. Este se acerca a la santa y en son de burla le espeta irónicamente: "adiós esposa de Cristo, ya me enviarás flores y frutos del Paraíso". Ella le contestó: "si lo haré". En el momento en que la santa elevaba a Dios su última plegaria se le aparece un ángel que le ofrece una cesta de frutas y rosas del Paraíso, "llévalas", le dice ella, "a Teófilo y dile de mi parte: he aquí lo que me has pedido del jardín de mi esposo". Después ella recibe el golpe mortal y Teófilo se convierte.

La inscripción de esta parte del marco recoge fielmente este poético episodio y pone en boca de la santa estas palabras: "TEOPHILE SUM CHRISTI DOROTHEA CARPE HORTICE/SUPERIS LILIA, MALA ROSAS", es decir: "Oh, Teófilo, soy Dorotea, esposa de Cristo, coge de los huertos celestes lirios, fruta y rosas". Al ramo de rosas de la leyenda, símbolo de finalidad y perfección, del logro absoluto, el artista ha añadido los lirios o azucenas, emblema de pureza. Pero las rosas representadas son cuatro: tres rojas y una blanca, colores que según su relación alquímica se refieren: el rojo al sufrimiento, la sublimación y el amor, y el blanco a la ascensión, la iluminación, la mostración y el perdón. Por otro lado, la fruta escogida son las dos granadas que otorga con su mano derecha y que representan el ajuste de lo múltiple y diverso en el seno de la unidad aparente. Símbolo bíblico de la unidad del Universo, la granada significa además la unión entre el alma y el cuerpo, es decir, la unión mística, y también fue empleada en la antigüedad en las ceremonias funerarias. La figura de San Teófilo es de proporciones más reducidas que la del venerable Agnesio y las tres Santas mujeres. Ello es consecuencia, probablemente, de un efecto premeditado: el deseo de destacar la escena de los desposorios místicos y especialmente la figura del beato Agnesio, cuya presencia –inspiración y motivo de la obra– interesaba subrayar en menoscabo de Teófilo,²⁸ cuya intervención en el conjunto sirve principalmente para contrastar la actitud piadosa del venerable.

Todas estas escenas se desarrollan ante un paisaje idílico, bellísimo, atravesado por un ancho río que parte de la Virgen y poblado de ruinas clásicas, entre las que destaca claramente la tantas veces repetida en la pintura renacentista, pirámide de Cayo Cestio y muy cerca la diminuta representación de San Jorge alanceando al dragón; que figura aquí quizás por haberle estado dedicada la capilla

28. DORR, Ángel. "Gloria y malaventura de Juan de Juanes" Gaceta de Bellas Artes, núm. 460, Madrid, 1944, p. 66

para la que se pintó este cuadro. Todos los detalles son encantadores y están pintados con extraordinario preciosismo y un delicioso colorido, que sin embargo no logran evitar su carácter arcaizante, pues como ha señalado José Albí, los paisajes juanescos no producen sensación de naturaleza viva o de atmósfera. En realidad, no son estrictamente paisajes sino más bien fondos, fondos contruidos con visión de miniaturista y primitivo, manifestaciones de unas últimas supervivencias góticas. En sus líneas generales son herencia italiana de Paolo de San Leocadio, aunque tratados con las vaporosidades y la calidez de Leonardo, asimiladas con toda probabilidad por la mediación de los pintores manchegos Yañez de la Almedina y Hernando de los Llanos, autores entre otras obras de las espléndidas puertas del altar mayor de la Catedral de Valencia.²⁹

Compositivamente el cuadro se construye sobre la base de una triple triangulación tratada con gran inteligencia y sensibilidad procurando una disposición frontal, sin problemas de profundidad y una ordenación de perfecta simetría.³⁰ Los espacios triangulares, de asombrosa regularidad, definidos por las figuras principales, están reforzados, en el mismo centro del cuadro por el que forman, en la parte superior de la imagen de la Virgen, su propio rostro con el Niño y la corona florida que sostiene, y se reflejan a su vez en los elementos secundarios, como: la disposición del san Juanito con los Inocentes y el Cordero, el San Juan Evangelista con el águila o la montaña que sirve de marco a la lucha de San Jorge y el dragón; procurando que el equilibrio del conjunto se prolongue en todos los detalles.

Otro rasgo destacable es la extremada belleza de los tipos físicos en los que la acusada delicadeza y blandura de los gestos, característicos de Juanes, no impiden sin embargo, la intensidad expresiva de los personajes: el devoto recogimiento de María, la cariñosa actitud del Bautista, la dolorida sonrisa del Inocente y los arrobos de Jesús y de san Juan o el humilde asombro de San Teófilo. Se ha destacado el aire marcadamente leonardesco con el que están trazados algunos personajes de la obra. De izquierda a derecha las tres figuras femeninas señalarán de más a menos esa influencia, también patente en los niños. Esto se advierte desde la Santa Inés, que roza la peligrosa afectación en su vaga sonrisa giocondesca, a la figura central de la Virgen, donde obtiene una interpretación más personal hasta la Santa Dorotea, que se inscribe entre sus tipos más característicos.³¹

El colorido, espléndido y exquisitamente delicado a un tiempo, queda subrayado por la cálida y clara luminosidad que acentúa también la corporeidad de las figuras, especialmente en la cascada de niños que rodea a la Virgen. Está aplicado con pequeñas y diestras pinceladas que revelan su portentoso talento de miniaturista y le confieren una atractiva cualidad de esmalte y líneas de contornos limpios que permiten apreciar la precisión del dibujo y la calidad de las texturas de todos los detalles.

29. ALBÍ, J. Ob. cit, Valencia, 1979, II. pp. 118-120

30. Ibidem.

31. Ibidem. p. 117

De esta manera, queda configurada una obra maestra de armonía y equilibrio clásico, una bellísima pintura en la que se funden admirablemente el preciosismo formal con la habilidad técnica y la complejidad iconográfica, para dar lugar a una pintura llena a la vez de profundidad y encanto, una obra en que la gracia y la delicadeza adoptan una monumental solidez, para convertirse en uno de los más exquisitos ejemplos de la pintura valenciana de todos los tiempos.



Foto 1. Desposorios del Venerable Agnesio. s. XVI. Juan de Juanes, Museo San Pio V



Foto 2. Desposorios del Venerable Agnesio. s. XVI. Juan de Juanes, Museo San Pio V. Detalle



Foto 3. Virgen de los Desamparados. s. XVI. Basílica de la Virgen. Valencia.



Foto 4. Entrega de dotes. s. XVI. Vicente Requena. Basílica de la Virgen. Valencia

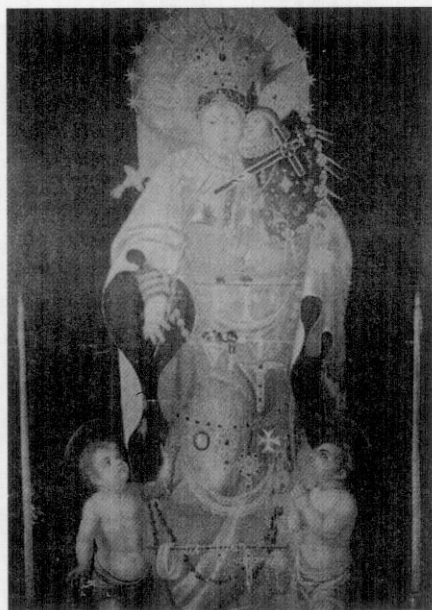


Foto 5. Virgen de los Desamparados. s. XVI. Convento de Sta. Clara. Valencia



Foto 6. Virgen de los Desamparados. s. XVII. Hospital Provincial. Valencia



Foto 7. Virgen de los Desamparados.
s. XVII. Convento de la Presentación. Valencia



Foto 8. Virgen de los Desamparados.
s. XVII

