

LA ICONOGRAFIA ASUNCIONISTA DE LA CATEDRAL DE VALENCIA

El tema está representado en tres elementos plásticos situados en diferentes puntos de la catedral: el primero es el relieve de madera dorada del siglo XIV, que se guarda en el museo; el segundo en la tabla de Hernando Yáñez de la Almedina (siglo XVI), que forma parte del retablo del altar mayor; y el tercero es el relieve de la fachada barroca (siglo XVIII) que da a la plaza llamada de Zaragoza. No ha de extrañar la abundante alusión al tema del tránsito de María en una catedral que está dedicada a dicho misterio. Designaremos respectivamente estos tres elementos con las palabras «talla medieval», «pintura renacentista» y «escultura barroca», trantádolos por este orden, que corresponde al orden de su antigüedad.

A. TALLA MEDIEVAL

Debo reconocer que el retablo de madera dorada, que los expertos atribuyen a la segunda mitad del siglo XIV,¹ es para mí de un interés sobresaliente desde el punto de vista documental. Habiendo publicado un estudio sobre los orígenes del Misterio de Elche,² no tuve en cuenta este elemento plástico, que entonces habría arrojado no poca luz sobre el asunto, y que ahora, por consiguiente, me veo obligado a presentar en este estudio suplementario. Valga como excusa de tal preterición el haber emprendido mi trabajo en Norteamérica, fiándome de la documentación bibliográfica de Rossi, Nieto y Kalokyris, que en este aspecto iconográfico de la asunción de María

1 Ver F. M. GARIN y ORTIZ DE TARANCO, *Historia del arte de Valencia*, Valencia (Caja de Ahorros), 1978, p. 146.

2 *Marian Library Studis*, 9, 1977 Dayton (Ohio). Lo citaremos con las siglas OME (Orígenes del Misterio de Elche).

no han resultado ser exhaustivos como yo imaginaba.³ Trataremos de rellenar por tanto esta laguna.

El conjunto no tiene desperdicio, y por eso conviene reproducirlo, para que el lector pueda seguir directamente la descripción minuciosa de los rasgos:



3 S. ROSSI, *L'Assunzione di Maria nella storia dell'arte cristiana*, Nápoles, 1940. B. NIETO, *La Asunción de la Virgen María en el arte...*, Madrid, (A. Aguado), 1950. K. KALOKYRUS, *Hee Theotokos eis ten eikonographían Anatolées kai Dyseos*, Salónica, 1972.

Nótese, pues, que el aunto es el Tránsito de María, en sus dos etapas esquemáticamente conjuntadas: Dormición y Gloria o Coronación de la Trinidad. Lo primero que salta a la vista es este carácter esquemático de la obra, que, sin restarle verismo en sus detalles, los reduce de manera que se cuente mucho a través de lo poco que se muestra. Ello se consigue con la manifestación en detalle de ciertos rasgos tradicionales, de entre los cuales destacan los siguientes:

1. Concurso de *once* apóstoles al momento de la muerte de María.
2. Presidencia del sepelio por parte de San Pedro, que viste de *capa pluvial*.
3. *Incensación*.
4. Cántico de un salmo (?) por parte de los dos primeros apóstoles, que parecen iniciar la procesión.
5. Rasgo de la *palma* que, extrañamente dejada a espaldas de San Juan, se transforma en la figura del alma de María. (Esta esquemática fusión de los dos elementos narrativos es única, que yo sepa, en toda la iconografía asuncionista).
6. Alma de María que es glorificada bajo la forma de *pequeño cuerpo humano*.
7. Coronación de la Trinidad, que de modo audazmente esquemático se atribuye al alma de María, para no tener que presentar el cuerpo en dos posiciones distintas (Dormición y Asunción). Así, mientras los Apóstoles aún lloran la Dormición, la Trinidad ya corona la Asunción, porque es de notar que nunca la coronación de la Trinidad aparece iconográficamente al margen de la Asunción corporal. Finalmente,
8. quedan otros rasgos litúrgicos y escéncios, tales como los dos candelabros y el rúmulo en que la Virgen reposa.

La descripción de todos estos elementos ya nos descubre un dato de valor excepcional para la historia de los apócrifos asuncionistas: y es que, en pleno siglo XIV, o tal vez a fines del mismo, aparece en Valencia un testimonio que, en aquello que muestra, no disiente en absoluto de la narración contenida en el Misterio de Elche. Vale la pena entretenerse en esta consideración: Todo lo que dice el relieve lo dice también el Misterio de Elche, aunque éste diga más cosas que no pueden ser expresadas por tan limitados elementos plásticos. Y no acaba aquí su valor testimonial, sino que es igualmente precioso en su carácter negativo, es decir en aquello que suprime, en aquello que restringe de la más común tradición de los apócrifos occidentales, siendo en esto también perfectamente coincidente con el Misterio de Elche. En efecto: es de notar que el número de los once apóstoles indica bien a las claras que se ha suprimido ya la presencia de San Pablo (común a todos los apócrifos anteriores al siglo XIII) y no se cuenta con la presencia de Santo Tomás, porque se supone que viene con retraso (si ambos estuvieran presentes, se contarían trece

apóstoles en escena). He aquí una doble coincidencia muy singular con el Misterio de Elche. Raro es el caso de que se halle otro precedente de esta doble restricción, como no sea en la Lauda de Perusa o en el drama litúrgico de Mallorca.⁴

Además es seguro que en la escena terrenal se ha suprimido la presencia de Jesucristo, lo cual tampoco en este siglo tiene más precedentes que estas dos narraciones mencionadas. Pero ninguna de ellas, a no ser tal vez Mallorca (cosa que no está clara por falta de testimonios), incluía la coronación a manos de la Santísima Trinidad, rasgo que, a juzgar por los estudios especiales, hay que concluir que, de todo el mundo, aparece por primera vez en este retablo del museo catedralicio de Valencia.⁵ ¡Precioso hallazgo!

Es cierto que faltan rasgos abundantes para que en todo pueda reflejar narraciones tan extensas como la del Misterio de Elche. Falta de Judiada, las Marías y el Araceli, pero eso se explica por la sobriedad inevitable en las representaciones plásticas no vivas, especialmente la escultura, que es la más limitada de todas. Puestos a escoger una escena que de algún modo resuma o corone toda una historia, no cabe duda de que las artes fijas o intemporales (es decir, todas las artes plásticas que no son teatro) deben preferir la escena culminante, aún esforzándose por incluir en ella los rasgos que *recuerdan* lo que ha pasado con anterioridad. Esto ocurre en este retablo gótico que presenta fundidas las dos escenas culminantes, correspondientes a los dos actos del Misterio de Elche, de tal manera que se dé por supuesto lo siguiente: alguien ha debido traer la palma; los apóstoles han acudido desde sendos lugares de dispersión (ambos episodios aparecen por tanto supuestos o implícitos, así como la venida con retraso del Apóstol incrédulo Tomás). Curiosamente se ha prescindido de las Marías y de los judíos recién conversos, por no recargar de figuras retablo tan escueto, optando quizá por un criterio no solo de economía sino también de devoción: solo aparecen figuras venerables para el fiel que las contempla.

A la vista de tan sorprendente elemento plástico, nos preguntamos de nuevo cuál haya sido su modelo literario, pues ya creo que está fuera de discusión que es el relato literario, completo y pormenorizado, el que puede inspirar las artes plásticas, y no a la inversa (más que en muy modesta proporción). Es indudable que el retablo se refiere a un arquetipo literario que está más cerca del Misterio de

4 Ver OME, pp. 120 ss. y 133 ss.

5 Ver OME, p. 118, nota.

Elche, en el espacio, en el tiempo y en la exactitud comparativa, que los modelos italianos que en el mencionado estudio presenté. De este presunto arquetipo se aparta la extravagante narración del misterio de Valencia, que es algo posterior y que, con todo, ha servido de modelo al misterio de Elche en algunos elementos parciales; pero la sustancia narrativa se ve más coincidente en este elemento del siglo XIV. ¿Dónde, pues, se ha inspirado? ¿De dónde ha tomado esos rasgos concretos, que indudablemente pertenecen a la tradición literaria?

La respuesta parece la siguiente: no de una pieza del teatro local, pues no existe en Valencia hasta 1416, empezando ya entonces con todas sus extravagancias que de modo tan sustancial difieren de la sobria narración reflejada en el retablo.⁶ Si hubo otra pieza teatral anterior, fuera de la ciudad de Valencia pero en la misma región, no consta en absoluto, así como tampoco hay constancia de una narración literaria no escénica («Tránsito»), forma literaria que en ese momento ya había caído en desuso, cediendo al empuje de las composiciones escénicas.⁷ ¿Pudo inspirarse en el teatro litúrgico de Mallorca, inaugurado según parece en 1399? Yo me inclino por esta hipótesis, fundadamente verosímil, a pesar de que ello nos obligue a retrasar la presunta época de composición de este retablo al año 1400 y sucesivos. En tal caso, todo viene a concordar con las conclusiones presentadas en mi trabajo anterior, salvo el hecho de tener que adelantar el precedente del rasgo de la coronación trinitaria, que ya se encuentra en este retablo.

B. PINTURA RENACENTISTA

La tabla de Hernando Yáñez de la Alemedina, que representa el Tránsito de la Virgen, es una de las obras culminantes del Renacimiento español, no cediendo en calidad pictórica a los mismos grandes maestros italianos, de los cuales es directamente tributario, por haber sido discípulo del gran Leonardo (junto con su colaborador, De Llanos, también llamado Hernando como él, y también man-

6 La homogeneidad del texto del Misterio de Valencia, publicado por el BARON DE ALCAHALI, permite suponer que todo él pertenece a la época de su primitiva composición. Ver OME, pp. 138 ss.

7 Que el retablo se inspira en el teatro litúrgico lo denotan casi todos sus rasgos, como los candelabros, la capa pluvial, el incienso, el libro de cantos.

chego). He aquí, pues, la reproducción de este cuadro, que forma parte del retablo de la catedral, todo él compuesto sobre las diversas escenas de la vida de María.



Lo primero que llama la atención en este cuadro es su marcada intención esteticista. Nótese cómo los personajes de la escena de primer plano se distribuyen en cinco grupos ternarios, un poco artificiales, pero sin corromper la expresividad extraordinaria que conserva el cuadro, y sin incurrir en afectación o manierismo. La escena está duplicada, gracias a una sola concesión al simbolismo o esquematismo, que difiere de las que hemos observado en el caso anterior: aquí se trata de repetir el cuerpo de la Virgen, que, en pro del verismo que parece reclamar el cuadro, debía estar ausente de la sepultura, puesto que al mismo tiempo aparece siendo llevado por los ángeles al cielo. Esta duplicidad no es más que la expresión esquemática o simbólica de los dos sucesivos momentos (Dormición y Asunción) que muy pocas veces se logra reflejar en una misma composición plástica. He aquí, pues, una coincidencia admirable, ya sea con la talla gótica de Valencia, ya sea con los dramas de Mallorca y Elche. Yáñez de la Almedina ha plasmado con una nitidez sobresaliente, que no impide una equilibrada sensación de perspectiva, una doble

escena que no es simultánea sino sucesiva, porque sabemos que el cuerpo de María no es asumido más que siendo levantado del sepulcro. O sea, ha plasmado esquemáticamente el transcurso del tiempo.

A primera vista, ofrece nuevas coincidencias con el Misterio de Elche que faltan en la composición anterior, a causa, ya hemos dicho, de la forzosa pobreza expresiva de la escultura. Aquí aparecen las tres Marías junto con los Apóstoles, y la presencia de Tomás, que ha venido con retraso, y que ya no se deja adivinar sino está explícitamente manifestada, constituyendo la escena segunda de esta «narración» plástica. Están aquí presentes, de igual modo, todo lo cual indica que también esta vez se ha tomado por modelo un drama litúrgico. Sin embargo, las discrepancias con respecto a Elche son mayores en este caso, de tal manera que yo estoy seguro de que Hernando Yáñez de la Almedina no podía inspirarse en el Misterio ilicitano (que entonces ya existía) no tampoco en el drama de Mallorca, sino en alguno de los otros dramas extendidos por la península itálica, de donde acaba de venir hasta Valencia en 1506.

En efecto, ha de notarse que los apóstoles son trece, o sea los doce agrupados en torno a la Virgen de tres en tres, más el retrasado Tomás, que aparece en la escena del fondo, libre del pesar que aflige a sus compañeros ignorantes de la gloria de su Señora. Eso indica que sólo él contempla la Asunción, y que entre los otros se encuentra San Pablo, en manifiesta divergencia con la tabla gótica, Elche y Mallorca.

Por otra parte, la Virgen se despide de aquel discípulo con el obsequio-testimonio de su cinturón, que es otro rasgo procedente del apócrifo de José de Arimatea, que está muy extendido en posteriores dramas y pinturas italianos, pero que no aparece en España. Sí que aparece, en cambio, el Araceli, aunque la versión de Yáñez de la Almedina (los tres ángeles jubilosos que acompañan a la Virgen) tiene la singularidad de haber sustituido los acostumbrados instrumentos musicales por una especie de varas de alcalde, cuya especial significación, que desconozco, creo que sería digna de investigar.

En resumen, digamos que Hernando Yáñez ha traído de Italia, en los albores del siglo XVI, el testimonio de uno de los múltiples dramas asuncionistas contemporáneos del Misterio de Elche, que por Florencia y otras partes debieron pulular.

C. ESCULTURA BARROCA

La admirable portada dieciochesca llamada «de los hierros» lleva un remate en que aparece la escena de la asunción, con mas carga de júbilo, dinamismo y exaltación que el que ofrecen las otras dos obras que acabamos de considerar. Dicho sea ello en desagravio del arte barroco, tan injustamente despreciado por las vulgares opiniones de nuestro tiempo. He aquí tamnién su reproducción:



Esta obra fue realizada por el artista alemán Conrado Rodolfo a principios del siglo XVIII, y es una original versión del «Araceli», o sea del grupo volador angélico que envuelve y empuja la triunfante figura de una Virgen María que, sin dejar de subir, ya está sentada, y que en medio del grupo aparece como atraída o estirada por una mano invisible que desde arriba la toma por su brazo derecho. Es una versión plástica del concepto de «asunción», que tiene precedentes tan antiguos como el famoso sarcófago paleocristiano del templo de Santa Engracia de Zaragoza. La infancia, casi diríamos, musical, asunción de la Virgen a la gloria es esperada en la cumbre de la portada por el Espíritu Santo, que parece concentrar sobre María los rayos atrayentes de una adivinada Santísima Trinidad.

GONZALO GIRONES GUILLEM

