
IMAGO
REVISTA DE EMBLEMÁTICA
Y CULTURA VISUAL
[NÚM. 2, 2010]

VALENCIA 2010

ÍNDICE

EDITORIAL

Los anejos de *Imago* 5

ESTUDIOS

Epitalamios e himeneos. Iconografía y literatura nupcial
en las cortes del Barroco, *Inmaculada Rodríguez Moya* 7

Entre el libro de emblemas y el manual de conducta militar:
las *Empresas Políticas Militares* de Pozuelo, obra crepuscular
de la emblemática hispana, *José Javier Azanza López* 25

La mala fortuna de Cleopatra en la batalla de Accio,
Rubem Amaral Jr. 49

Las exequias de Isabel de Farnesio en Guatemala,
1767-68, *Francisco José García Pérez* 61

Del túmulo de Carlos II al túmulo del Delfín de Francia:
tránsito en imágenes por la Guerra de Sucesión
en Granada, *María José Cuesta García de Leonardo* 79

Nuevas lecturas en torno al retablo mayor
de San Jaime apóstol de Algemés, *Enric Olivares Torres* 95

Antonio Pisano y Enrique Giner: dos visiones medallísticas
sobre Alfonso V El Magnánimo, *Antonio Mechó González* 117

«Una pintura que se contiene en un pliego grande».
El tablero de la *Filosofía cortesana* de Alonso de Barros:
una *Oca* emblemática entre España e Italia
(1587 y 1588), *Víctor Infantes* 127

LIBROS

Las sibilas en el Arte de la Edad Moderna, Europa Mediterránea
y Nueva España. JOSÉ MIGUEL MORALES FOLGUERA,
Reyes Escalera Pérez 137

El sueño de Eneas. Imágenes utópicas de la ciudad.
VÍCTOR MÍNGUEZ, INMACULADA RODRÍGUEZ, VICENT ZURIAGA (EDS.),
Juan Chiva Beltrán 139

Deleitando enseña: una lección de emblemática. Libros
de emblemas en la Universidad de Navarra.
JOSÉ JAVIER AZANZA Y RAFAEL ZAFRA, *Sergi Doménech García* 143

NOTICIAS

VII Congreso Internacional de la Sociedad Española
de Emblemática, *Rafael Zafra* 145

Emblecat. Grupo de investigación en Cataluña,
Esther García Portugués 149

NUEVAS LECTURAS EN TORNO AL RETABLO MAYOR DE SAN JAIME APÓSTOL DE ALGEMESÍ

Enric Olivares Torres
Universitat de València
Grupo de Investigación APES

ABSTRACT: This article offers an interpretation of the possible meanings present in the ancient altar-piece or reredos of Saint James the Apostle in Algemesí [province of Valencia], painted by Francisco Ribalta between 1603 and 1610. It studies the different iconographical types that formed the altar-piece and their underlying literary tradition by means of an interpretation of the ideological discourse manifested in the diverse narrative and conceptual images, as examples of conversion, preaching and virtue as a path to perfection in Christian life.

KEYWORDS: Saint James, Algemesí, Ribalta, iconographical types

RESUMEN: Este artículo pretende realizar, a partir del estudio de los distintos tipos iconográficos que configuraron el antiguo retablo de San Jaime apóstol de Algemesí, pintado por Francisco Ribalta entre 1603 y 1610, y la tradición literaria subyacente en ellos, una aproximación a los posibles significados presentes en él, con una interpretación del discurso ideológico que presentaba las diversas imágenes narrativas y conceptuales como ejemplos de conversión, predicación y virtud como camino de perfeccionamiento de la vida cristiana.

PALABRAS CLAVES: Santiago, Algemesí, Ribalta, tipos iconográficos.

PRESENCIA DE RIBALTA EN ALGEMESÍ Y CIRCUNSTANCIAS DEL ENCARGO DEL RETABLO

Entre 1603 y 1610, el pintor Francisco Ribalta ejecutó un magnífico retablo dedicado al titular de la parroquia de San Jaime apóstol de Algemesí [fig. 1]. Procedente entonces de la villa de Madrid, donde había contactado con los mejores talentos artísticos de la época, tales Juan Fernández Navarrete el Mudo, Alonso Sánchez Coello, Luca Cambiaso, Federico Zúccaro o Bartolomé Carducho, reunidos con motivo de la decoración del monasterio y palacio real de San Lorenzo de El Escorial, se instaló en Valencia en 1599 incentivado por las perspectivas de éxito que le ofrecía la demanda artística propuesta por el arzobispo Ribera, que en aquellos momentos acometía la decoración de su proyecto más ambicioso, el Colegio del Corpus Christi.

Contratado seguramente por los jurados de la universidad de Algemesí, no sabemos si con la intermediación del dominico Jaime Bleda y la supervisión más que probable del propio Ribera –de momento la falta de documentación no permite ahondar más en estos aspectos–, el pintor se encargó no sólo de la realización del retablo mayor sino también de otros conjuntos menores, como los retablos laterales de San José y

San Vicente Ferrer¹. Su presencia en Algemesí es detectada en los documentos a partir de 1599, en concreto en una noticia publicada por Juan Segura de Lago en la que se hacía referencia a su participación como padrino en el bautizo de la hija del dorador de retablos Vicente Candell². Podemos pensar que para entonces Ribalta ya había tomado contacto con la población y que el contrato entre pintor y jurados de aquella universidad podría haberse firmado en torno a esa fecha, pues el mismo Jaime Bleda, que había visitado su localidad natal aquel mismo año, llegó a citar en su obra *Cuatrocientos milagros, y muchas alabanzas de la Santa Cruz*, publicada en 1600, que el dorado y la pintura del retablo mayor ya estaban contratados, lo que demuestra que el dominico conocía la noticia de primera mano, si no había sido él mismo uno de sus protagonistas, pues también sabía cuál había sido la causa que había motivado tan gran empresa: «Es grande la devoción que todos le tienen, en particular en Algemesí, mi tierra (que es uno de los principales lugares deste Reyno, y está entre las ciudades de Xátiva y Valencia) son tan devotos del bienaventurado Apóstol, que no sólo le tienen por abogado y patrón particular, mas le han labrado un templo tan sumptuoso, que es de los mejores deste Reyno, y solo el pintar y dorar el retablo del santo les cuesta 6 mil ducados, por ser la gente deste lugar tan inclinada a armas, tan belicosa, y de tan grande brío»³.

1. Del estudio de la producción pictórica de Ribalta en Algemesí, la mayor parte destruida a causa de la guerra civil, se han ocupado diferentes autores, entre los que destacan por orden cronológico: Fitz-Darby, D., *Francisco Ribalta and his school*, Cambridge, 1938; Rodríguez García, S., *El retablo de Ribalta en Algemesí*, Algemesí, 1956; Kowal, D. M., *Ribalta y los ribaltescos. La evolución del estilo barroco en Valencia*, Valencia, 1985; Benito Doménech, F., *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*, Valencia, 1987. Olivares Torres, E., *Iconografía de Sant Jaume cavaller. El retaule major d'Algemesí*, Algemesí, 2003 (en imprenta) y Gomis Corell, J. C., *L'obra pictòrica de Francesc Ribalta a Algemesí*, Algemesí, 2006.

2. «A los 22 de enero 1599, yo, Pedro Sánchez, rector, baptizé a Vicenta Aynés, filla de Vicente Candell, dorador de retablos, y de María Guitérez. Compadres: Francisco Ribalta, pintor, y Isabel Garrigues y de Curcá, mujer de Francisco Curcá. Comadre, la Morales». Archivo parroquial de San Jaime apóstol de Algemesí, *Quinque Libri, Bautizos*, 3, f. 83. Transcrito por Segura de Lago, J., *Llinatges d'un poble valencià. Algemesí. Estudi històric i demogràfic. 1433-1850*, Algemesí, 1975, p. 256.

3. Bleda, J., *Quatrocientos milagros, y muchas alabanzas de la Santa Cruz: con unos tratados de las cosas más notables desta divina señal*, Valencia, 1600, p. 483.



Fig. 1. Antiguo retablo mayor de San Jaime apóstol de Algemés. Fotografía tomada antes de su destrucción en 1936. Arxiu Mas.

Del pago del retablo no hay constancia documental hasta 1610. Por desgracia, no se conservan otros documentos previos, ni los relativos a cuestiones económicas⁴ ni, mucho más importante, aquellas relacionadas con el programa visual y las motivaciones religiosas e ideológicas escondidas tras este importante encargo.

Por las fotografías antiguas y la descripción de aquellos que lo vieron en su conjunto original, sabemos que estaba compuesto por diecinueve pinturas, algunas sobre lienzo y otras sobre tabla, las cuales representaban conocidos pasajes de la vida del apóstol, escenas del Nuevo Testamento e imágenes conceptuales de diversos santos [fig. 1]. De todas estas pinturas sólo se conservaron seis después de que el retablo fuera destruido en el año 1936⁵. Además de las pinturas realizadas por Ribalta, decoraban el conjunto y completaban su programa discursivo algunas imágenes talladas en madera. Una de éstas era la escultura polícroma del titular, ubicada en la hornacina central, rematada por un arco de medio punto y decorada con una venera. Sobre este *Santiago* de tamaño mayor que el natural, concebido como peregrino, se situaba un relieve con la *Visión de la Virgen del Pilar*, y, sobre ella, un *Calvario* rematado por el *Padre Eterno*. En el nivel inferior, y ubicados en los pedestales de las columnas que articulaban el retablo, se encontraban las esculturas polí cromas de los cuatro Evangelistas.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LAS ESCENAS NARRATIVAS

Martirio de Santiago
198 x 129 cm., o/t

Para la ejecución de esta imagen narrativa, y así lo han puesto de manifiesto un buen número de autores, Ribalta se sirvió formalmente de la composición realizada en 1571 por Juan Fernández de Navarrete el Mudo en el monasterio de El Escorial. En su interpretación de la decapitación de Santiago [fig. 2], el primero del colegio apostólico en ser martirizado, Ribalta tomó las dos figuras principales de Navarrete, el santo y el verdugo, eliminando el paisaje de fondo en el que había sido representado un matamoros galopando por los imaginarios campos de Clavijo. El santo y su ejecutor recreaban los mismos gestos que los de Navarrete, pero Ribalta los dotó de una personalidad más poderosa y teatral, más naturalista y con una mayor presencia volumétrica, incidiendo a la vez en una mayor carga expresiva con la que pretendía exaltar la heroicidad del martirio. Tras ellos, incluyó la figura del escriba Josías a punto de ser ajusticiado por su reciente conversión y, en último término situó al rey Herodes y al pontífice Abiatar montados a caballo y presenciando la ejecución. Con la acumulación de personajes de gran rotundidad incidía en la necesidad de comunicar un mensaje determinado que

4. Para Rodríguez García, la falta de un contrato evidenciaría la relación y la influencia que sobre el pintor tuvo el arzobispo Ribera, ya que las obras por él convenidas no necesitarían de trámites de contratación y, por tanto, al quedar la obra como cosa propia, no precisaría del mismo. Sin embargo, este aspecto resulta difícil de entender en una cultura escrita como la nuestra y que tanta información documental genera y ha generado. El encargo de una obra de estas características suponía un serio compromiso social y nada podía dejarse a la improvisación. En estos casos, un entendimiento verbal carecería de ningún valor.

5. El armazón de madera del retablo, las esculturas y las pinturas que sustituyeron las obras perdidas de Ribalta, fueron realizadas durante la restauración llevada a cabo entre 1951 y 1954, destacando en ella los lienzos pintados por José Segrelles. Éstos incluían las imágenes de *El entierro de Cristo* y la *Duda de san Pedro*, en la parte central, la *Agonía en el Huerto*, *Cristo Salvador*, *San Pedro* y *San Pablo*, en la parte inferior, y *San Sebastián*, *Santa Rosa*, *San Miguel*, *San José*, *San Onofre*, *San Vicente Ferrer*, *San Juan Bautista* y *San Martín*, en las calles laterales. Sin embargo, a pesar de haber completado los espacios vacíos, su inclusión restó unidad estilística y coherencia iconográfica al conjunto, pues su elección nada tenía a ver con el programa visual originario ejecutado por Ribalta.



Fig. 2. *Martirio de Santiago*, Francisco Ribalta, 1603. Iglesia de San Jaime apóstol, Algemesi.

debía ser leído en clave trágica. Tal composición, articulada por una iluminación contrastada y dirigida, empleada con intención expresiva, buscaba potenciar el efecto dramático de la escena, valiéndose a su vez de una acción brutal y emotiva. En este sentido, la morbosidad de las gotas de sangre regando el espacio circundante contenía un latente sentimiento de inquietud producto de la angustia experimentada ante una agresión dirigida a la integridad del cuerpo humano.

La escena reproducía el momento en que el verdugo cercenaba con su espada la

garganta del santo, cuyo ajusticiamiento fue narrado en los *Hechos de los Apóstoles*: «Por aquel tiempo el rey Herodes mandó detener a algunos de la Iglesia, con el propósito de maltratarlos. Mandó ejecutar a filo de espada a Santiago, el hermano de Juan» (Hch 12, 1-2).

A pesar de la contundencia de la noticia canónica, el relato no aportaba suficientes datos sobre las circunstancias en que se había producido la ejecución, un hecho a todas luces insuficiente para satisfacer la curiosidad natural de los primeros fieles, que anhelaban una aproximación más directa con los abanderados de la nueva fe. No resulta extraño, por tanto, que a causa de este deseo por ampliar las noticias referidas a los mártires de la primitiva Iglesia, surgieran de manera progresiva diferentes historias que desarrollaban y ampliaban los detalles relativos a su vida y pasión. Una de estas primeras narraciones fue la de Clemente de Alejandría quien, citado por Eusebio de Cesarea en su *Historia Eclesiástica* (II, 9, 2-3)⁶, escrita hacia el año 285 y recogida posteriormente bajo el nombre de Pasión Menor o *Modica* en el *Codex Calixtinus* (I, 4)⁷, añadió al martirio de Santiago una serie de elementos básicos para posteriores manifestaciones literarias y visuales. En esta narración aparecía, junto al apóstol, la figura de quien lo entregó al juez, conocido posteriormente como Josías y que, movido a penitencia, fue convertido al cristianismo y ejecutado junto a su maestro.

Su difusión y posterior proyección visual se produjo definitivamente tras su inclusión en la *Leyenda Dorada* (cap. 94). Allí se narra como una vez acabada la oración, Santiago se despojó de sus ropas y las dio a sus perseguidores. De rodillas y con las manos extendidas al cielo, alargó su cuello en es-

6. Eusebio de Cesarea, *Historia Eclesiástica* (ed. y trad. de A. Velasco-Delgado), 2ª ed., Madrid, 2001, p. 78.

7. *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus* (trad. de A. Moralejo, C. Torres, J. Feo y reed. de X. Carro Otero), A Coruña, 1999. Posteriormente, la narración volvió a ampliarse con una nueva versión titulada *Passio Magna* incluida también en el *Codex Calixtinus* (II, 9), la cual vino a enriquecer sensiblemente la actividad predicadora de Santiago durante los últimos días de su vida.

pera del golpe de gracia. El verdugo, a su vez, desenvainó la espada, la levantó en alto y lo decapitó. Con la intención de aumentar el sentido dramático de la escena y siguiendo la narración hagiográfica, Ribalta incluyó al escriba con las manos en oración como pidiendo perdón y asido de los cabellos por un verdugo que, con su machete, se disponía a seccionarle el cuello. Además, a los pies del apóstol situó dos de sus atributos más universales, el sombrero de ala ancha con venera y el bastón, símbolos de su condición de patrón de los peregrinos, así como un jarrón de barro en recuerdo de la redoma con la que Santiago bautizó a Josías antes de ser ambos decapitados.

Visión de Santiago en la batalla de Clavijo
198 x 129 cm., o/t

En la versión de la batalla de Clavijo realizada por Ribalta [fig. 3], Santiago es representado como un ser inmaterial de rostro sereno e idealizado. Aparece montado sobre un impetuoso caballo blanco que surge de entre un confuso grupo de guerreros cristianos y musulmanes, los cuales luchan desafortunadamente. Reunidos en torno al apóstol guerrero, los soldados cristianos, identificados por sus cascos relucientes, derrotan las tropas musulmanas, ataviadas con turbantes y caracterizadas por terribles expresiones de pánico y terror. Pero a pesar de su incontestable victoria, el caballero santo no lucha, no realiza esfuerzo alguno, sino que su sola presencia, su actitud triunfante y majestuosa, resulta suficiente para inflamar el corazón de los cristianos y aterrorizar el de sus enemigos.

El apóstol se hace presente en la escena en su papel de guerrero *matamoros*, en una de las primeras interpretaciones de este tipo surgidas en el contexto valenciano. Los orígenes de la leyenda y las fuentes literarias que dieron lugar a esta imagen debemos



Fig. 3. *Visión de Santiago en la batalla de Clavijo*, Francisco Ribalta, 1603. Iglesia de San Jaime apóstol, Algemesí.

situarlos en el texto conocido como *Privilegio de los Votos* o *Diploma del rey Ramiro I*, un documento redactado en Compostela por el canónigo Pedro Marcio, seguramente hacia la mitad del siglo XII, y que ponía en boca del monarca los hechos ocurridos en la famosa y legendaria batalla de Clavijo, así como la visión experimentada la noche previa, en la que el apóstol le reveló: «Vosotros, y los Moros, me vereys manifiestamente en un cavallo blanco de blanca, y grande hermosura, y terné un Pendón blanco, y muy grande»⁸. Algunas décadas más tarde esta historia fue ampliamente difundida gracias

8. Este extracto del *Diploma* fue traducido por Fernán Núñez de Guzmán, miembro de la Orden de Santiago, y publicado por Mauro Castellá Ferrer en su *Historia del apóstol de Iesus Christo Sancti Santiago Zebedeo patrón y capitán general de las Españas*, Madrid, 1610, p. 256v.

a su inclusión en el *Chronicom mundi* o *Crónica de España* (1197-1204) del arzobispo Lucas de Tuy, en la *Historia de los hechos de España* o *De rebus hispaniae* (ca. 1238-1243) del arzobispo de Toledo Rodrigo Jiménez de Rada y en la *Primera Crónica General de España*, también conocida como *Estoria de España*, escrita hacia el 1280 por iniciativa del rey Alfonso X.

Se trataba de una imagen narrativa de inspiración netamente hispánica que sería recogida y repetida por otros cronistas y tratadistas posteriores hasta llegar a conseguir el rango de mito dentro del proceso de reconquista peninsular. El propio Jaime Bleda, en términos similares a los utilizados por los autores anteriores, pero esta vez si acaso con un mayor sentido triunfalista, recordaría esta hazaña en su *Corónica* del modo siguiente: «Y viendo en la vanguardia al Apóstol de Iesu Christo sobre el cavallo blanco, y un estandarte blanco, y en él una cruz colorada, como lo avia prometido, se animaron tanto que hizieron tanta matança en los Moros, apellidando a grandes voces: Santiago, Santiago»⁹.

Ribalta, contemporáneo de Bleda, imaginó al apóstol con un sentido espiritual como no lo había conseguido hasta el momento ningún otro pintor. Su figura había sido vista como la de un caballero cristiano, ataviado con brillante armadura, revestido con el hábito de la Orden de su nombre, o vestido como un peregrino. Sin embargo, Ribalta eligió una tercera variante, la del apóstol caballero, vestido con túnica morada y manto rojo y distinguible tan sólo por la espada que simboliza su condición de guerrero. No representaba tan sólo un caballero celestial, sino el apóstol de Cristo que se hace presente en posesión de todo su poder. La espada del santo, expuesta justo delante de la cruz coronada de espinas que sirve de estandarte al ejército cristiano, era

el símbolo de su defensa contra los poderes malignos, y es por ello que el arma punitiva adquiriría valor positivo. La espada fue utilizada como símbolo del Bien y la cruz como símbolo de la salvación verdadera. «Muchísimas veces apareció este glorioso Apóstol con la Cruz en los ejércitos Christianos de los Españoles», recordaba el propio Bleda¹⁰. Así pues, cruz y espada se fundían en un nuevo ideal de evangelización nacido en la Edad Media bajo los presupuestos de la defensa de la Iglesia contra los enemigos exteriores, el cual, no sólo justificaba la guerra, sino que además la santificaba, tal y como quedó ejemplificada tras las Cruzadas y posteriormente durante la Contrarreforma.

Descubrimiento de la tumba de Santiago

181 x 137 cm., o/t

Los primeros textos en incluir el relato del descubrimiento o *inventio* del sepulcro del apóstol fueron los martirologios de Floro de Lyon y Usuardo de Saint-Germain-des-Pres, ambos aparecidos en torno al 830. Posteriormente, la narración de tal prodigio fue recogida en un documento de 1077 conocido como *Concordia de Antealtares*, y codificada poco después en la *Historia Compostelana* (I, II, 1, p. 70). El relato describía como unas personas de gran autoridad refirieron al obispo Teodomiro el haber visto algunas señales extrañas en el cielo cerca de un bosque conocido en aquellos tiempos como Libredón –solar de la futura ciudad de Compostela–. El obispo, maravillado por tal suceso, se dirigió allí rápidamente y descubrió escondida entre unos arbustos la tumba del apóstol. Pronto hizo llegar la noticia al rey Alfonso II el Casto, quien decidió ir a visitarla en persona para poder dar fe del prodigioso descubrimiento, edificando posteriormente sobre dicho sepulcro una iglesia en su honor.

9. Bleda, J., *Coronica de los moros de España*, Valencia, 1618 (ed. fac., 2001), p. 250-251.

10. Bleda, J., *op. cit.*, 1600, p. 483.



Fig. 4. *Descubrimiento de la tumba de Santiago*, Francisco Ribalta, 1603-1605. Iglesia de San Jaime apóstol, Algemesi.

Francisco Ribalta situó el cuerpo difunto de Santiago [fig. 4] dentro de un sarcófago de mármol –según lo descrito por la leyenda– dispuesto en diagonal y que acababa de ser abierto en ese mismo instante. A un lado de la composición, en un espacio congestionado y repleto de atónitos personajes, se destacan dos figuras identificadas como el obispo Teodomiro y el rey Alfonso II, los cuales fueron testigos de excepción del milagroso acontecimiento. Junto a ellos, el resto de testimonios configuran un variado repertorio de reacciones sucedidas ante dicho prodigio, cuyo tratamiento naturalista pretendía acercar el milagro a la realidad cotidiana de los fieles y relacionarlo a su vez con el descubrimiento de las reliquias de

San Bernardo de Alzira y sus hermanas, hecho ocurrido cerca de Algemesi pocos años antes de la ejecución del retablo y en el que el patriarca Ribera –cuyo rostro resulta muy similar al del obispo Teodomiro– tomó parte de manera protagonista.

El milagro del peregrino injustamente ahorcado

181 x 137 cm., o/t

Esta leyenda piadosa, recogida por el *Codex Calixtinus* (II, 5) y, posteriormente, por la *Leyenda Dorada* (cap. 94), narra como un peregrino que se dirigía hacia Compostela con su familia fue acusado de un robo que no había cometido y condenado por ello a la horca. Sus familiares, apesadumbrados por la desgracia, continuaron el Camino pidiendo ayuda al patrón Santiago. Tras regresar de la ciudad santa y volver al mismo lugar donde había sido ahorcado el joven, lo encontraron milagrosamente vivo, ya que el apóstol lo había estado sujetando durante todo aquel tiempo. Maravillados por tal suceso, fueron a contárselo al juez, quien en aquel preciso instante estaba a punto de comerse una gallina asada. El juez, que no creía lo que le decían los peregrinos, afirmó que el joven estaba tan vivo como aquella gallina asada, la cual, tras lo dicho, volvió a la vida y comenzó a volar¹¹.

Ribalta [fig. 5] imaginó la escena con un carácter popular y anecdótico, centrado en el instante en que el padre del joven ahorcado, vestido con la indumentaria propia de los peregrinos: bastón de viaje, sombrero de ala ancha y esclavina decorada con conchas, narraba al juez como había visto a su hijo milagrosamente vivo y señalaba la horca donde todavía estaba colgado –cuyo cuerpo era aún sostenido por el apóstol–. El juez, por su parte, señalaba con gesto indicativo la gallina dispuesta sobre una rica mesa y

11. La leyenda del peregrino injustamente ahorcado o de las aves resucitadas también ha sido atribuida a Santo Domingo de la Calzada, quien es patrón de esta famosa localidad de La Rioja, una de las etapas obligadas del Camino y desde donde fue difundido, de manera muy probable, este milagro.



Fig. 5. *Milagro del peregrino injustamente ahorcado*, Francisco Ribalta, 1603-1605. Iglesia de San Jaime apóstol, Algemesi.

que, para sorpresa de todos había iniciado su increíble vuelo.

La lectura de esta imagen narrativa está relacionada con el papel de Santiago como patrón de los peregrinos, cuyo poder protector es especialmente favorable a ellos. El apóstol los ayuda en su peligroso viaje hacia el lugar donde se encuentra su sepulcro. Es por ello que, desde muy pronto, surgieron una serie de leyendas y narraciones milagrosas destinadas a promocionar el camino hacia Compostela, y que en el siglo XII fueron recogidas en su mayoría por el *Codex Calixtinus*, la proyección visual del cual fue notable dentro de la iconografía del apóstol.

Embarco del cuerpo difunto de Santiago

66 x 129 cm., o/t

No conservada, estaba situada en la calle lateral izquierda por encima de la escena del *Martirio*. Representaba el momento en que tras el ajusticiamiento del apóstol, sus discípulos se apoderaron de los restos mortales de su maestro. Aprovechando la oscuridad de la noche, los embarcaron en una nave que sería conducida por un ángel hasta arribar a las costas de Galicia. La leyenda de la *traslatio* del cuerpo de Santiago a tierras gallegas, citada por primera vez en una carta apócrifa atribuida al papa León III y conocida como *Epístola Leonis*¹², sirvió de base posteriormente para la *Historia Compostelana* (I, 1), la *Leyenda Dorada* de Vorágine (cap. 94) y los *Flos Sanctorum* de Ribadeneyra y Villegas. Precisamente, este último lo describió de la manera siguiente:

Avian acompañado desde España al Apóstol siete discípulos suyos. Estos tomaron de noche el sancto cuerpo, y entrando en un vaxel, tiran guiados de Dios por el mar hasta que llegaron a España, por la parte de Galicia¹³.

Aunque la imagen narrativa más frecuentemente utilizada para representar la llegada del cuerpo de Santiago a Galicia ha sido la del milagro de los toros indómitos entregados a sus discípulos por la reina Lupa, Ribalta prefirió visualizar en esta pequeña composición el momento en que los restos mortales del apóstol eran depositados en una barca atracada en el puerto de Jope.

Santiago cura a un paralítico

66 x 129 cm., o/t

No conservada, se situaba por encima de la escena de la *Batalla de Clavijo*. Esta imagen narrativa recogía el momento preciso en que Santiago, ubicado en el centro de

12. Díaz y Díaz, M. C., «Epístola Leonis Pape de Translatione Sancti Iacobi in Galleciam», en *Compostellanum*, vol. 34, n° 1-4, 1998, pp. 517-568.

13. Villegas, Alonso de, *Flos Sanctorum. Cuarta parte*, Barcelona, 1603, p. 386v.

la composición y conducido por el escriba Josías –éste situado casi de espaldas–, se acercaba a un inválido y, tocándolo con su mano, lo sanó. La tradición literaria, conservada en la *Passio Magna* recogida por el *Codex Calixtinus* (II, 9) y posteriormente la *Leyenda Dorada* (cap. 94), citaba como en el momento en que el apóstol era conducido al lugar donde iba a ser martirizado, un paralítico le pidió que lo curara. Santiago lo sanó en el nombre de Cristo y el hombre empezó a andar:

Y cuando era conducido al suplicio vio a un paralítico que acostado le gritaba: ‘Santiago, apóstol de Jesucrito, líbrame de los dolores que me atormentan todos los miembros!’. Y le dijo el Apóstol: ‘En el nombre de mi Señor, Jesucristo crucificado, por cuya fe me llevan al suplicio, levántate sano y bendice a tu Salvador’¹⁴.

El escriba Josías, allí presente, quedó maravillado por tal milagro, pidió perdón al apóstol y se convirtió al cristianismo. Así pues, la inclusión de esta escena no se hizo para demostrar el poder curativo del apóstol sino para destacar la conversión sincera del infiel.

Visión de Santiago por el obispo Esteban
94 x 60 cm., o/l

Situada en la parte izquierda de la predela y no conservada, en ella Santiago era representado como un caballero armado con su espada. Sujetaba dos llaves con su mano derecha mientras surgía de un haz de luz montado sobre su caballo y rodeado por una nube [fig. 6]. En el ángulo contrario, una figura se reincorporaba repentinamente de su cama e intentaba evitar la luz cegadora que salía del apóstol guerrero. El personaje en cuestión era el obispo Esteban, protagonista de la visión de Santiago la no-



Fig. 6. *Visión de Santiago por el obispo Esteban*, Francisco Ribalta, 1603-1604. Iglesia de San Jaime apóstol, Algemés. Arxiu Mas.

che previa a la toma de Coimbra y reconocible por el hecho de que en segundo término se hallaba su báculo sobre una silla.

Interpretada erróneamente por algunos estudiosos como *Visión de Santiago por el rey Ramiro I*¹⁵, lejos de representar la visión experimentada por este rey antes de la legendaria batalla de Clavijo, pues en ningún momento se hace referencia en dicha historia a la aparición de Santiago armado caballero y montado sobre un caballo blanco –esto sería después, durante la batalla– ni a su entrega de las llaves de la ciudad, la escena desarrollaba la menos conocida pero también importante *Visión de Santiago*

14. *Liber Sancti Iacobi*, op. cit., II, 9, p. 129.

15. Esta cuestión ya la pusimos de relieve en Olivares Torres, E., op. cit., pp. 132-134.

por el obispo Esteban, la cual toma como base literaria la narración de la *Historia Silense*¹⁶ y del *Codex Calixtinus* (II, 19), un relato posteriormente difundido en un buen número de crónicas, como la del arzobispo de Toledo Rodrigo Jiménez de Rada, los *Flos Sanctorum* de Ribadeneira y Villegas o la *Corónica de los moros* (III, 29) de Bleda, quien cita al obispo Esteban como Estiario:

Y le dixo Estiario tu te ríes porque me llaman cavallero, y dizes que no lo soy: pues para que no dudes más de mi cavallería, está atento: traxeronle entonces al santo Apóstol un cavallo blanco, y subió en él armado de todas armas, significando querer yr a ayudar al Rey don Fernando: y añadió, porque estés más cierto te digo que con estas llaves abriré mañana a hora de Tercia la ciudad de Coymbra.

Santiago muestra a Esteban/Estiario las llaves de la ciudad de Coimbra, la cual, gracias a su milagrosa ayuda, sería conquistada al día siguiente por el rey leonés Fernando I, demostrando así al incrédulo obispo la poderosa acción intercesora del apóstol cuando se le invoca en batalla. Las llaves, además de representar una realidad material, son metáfora de potestad, de autoridad jurisdiccional y simbolizan, por tanto, el poder confiado por Dios a su apóstol como patrón y defensor del territorio que se le había encomendado.

Predicación de Santiago en Hispania

94 x 60 cm., o/l

Situada en la parte derecha de la predela, hay que destacar que, historiográficamente,

ha existido cierta dificultad a la hora de distinguir el asunto representado en esta escena dedicada a la vida del apóstol. Mientras que Elías Tormo, por ejemplo, creía que en la escena estaban representados Salomé y sus hijos, Juan y Santiago, pidiendo a Jesucristo por su salvación, Delphine Fitz Darby identificó la figura principal como Santiago – vestido con los colores azul y rojo idénticos a los del resto de pinturas algemesisenses – y propuso como tema el retorno del apóstol a Jerusalén¹⁷. Sin embargo, tanto la una como la otra eran pasajes poco representados en los programas iconográficos dedicados al apóstol, en los cuales solía incluirse una escena dedicada a su predicación en Hispania, tema por otro lado relacionable con el discurso visual expresado en el retablo.

La narración de la predicación de Santiago en Hispania no fue recogida por el Nuevo Testamento y su venida siempre se ha situado en el ámbito de la leyenda¹⁸. La fuente más primitiva de esta historia se encuentra en el *Breviarium Apostolorum*, en el cual se dice:

*Iacobus qui interpretatur subplantator; filius Zebedei, frater Ioannis, hic Spaniae et occidentalia loca praedicat et sub Herode gladio caesus occubuit sepultusque est in Achaia Marmarica*¹⁹.

Lavatorio de los pies

76 x 107 cm., o/t

Es la única tabla conservada de la predela. La escena [fig. 7] recoge el pasaje del Nuevo Testamento en el que Jesús, antes de comenzada la Última Cena, lavó los pies a sus discípulos en señal de humildad y ser-

16. *Historia Silense* (ed. J. Pérez de Urbel y A. González Ruiz-Zorrilla), Madrid, 1959, p. 190-193.

17. Fitz Darby, D., *op. cit.*, p. 95.

18. El Nuevo Testamento no habla de la venida de Santiago a Hispania, pero sí incluye un proyecto de viaje de san Pablo en su despedida de la *Carta a los Romanos*: «Mas ahora, no teniendo ya campo de acción en estas regiones, y deseando vivamente desde hace muchos años ir donde vosotros, espero veros cuando pase camino de España, adonde espero que me encaminéis» (Rm 15, 23-24).

19. Díaz y Díaz, M. C., «La leyenda hispana de Santiago en Isidoro de Sevilla», en *De Santiago y de los caminos de Santiago*, Santiago de Compostela, 1997, p. 89.

vidumbre (Jn 13, 1-20). Ribalta eligió el momento de incompreensión del significado de dicho acto por parte de san Pedro quien, en obtusa actitud, se negaba a que Jesús le lavara los pies (Jn 13, 2-8). Santiago, en segundo término junto con el resto de los apóstoles pero adquiriendo un papel protagonista dentro de la composición, aparece con una actitud diferente a la del resto de compañeros, pues es el primero en reconocer el significado de tal acontecimiento, esto es, la igualdad de todos los hombres, idea confirmada por las palabras de su maestro: «no es más el siervo que su amo, ni el enviado más que el que lo envía» (Jn 13, 16).

La Santa Cena

103 x 103 cm., o/t

Situada en el centro de la predela y no conservada, para la plasmación visual de este asunto [fig. 8], Ribalta tomó como referente la iconografía propuesta décadas atrás por el pintor valenciano Joan de Joanes, seguramente a instancias de su patrón, el arzobispo Ribera, y atendiendo al significado eucarístico de la imagen y la devoción que éste sentía por el misterio de la Eucaristía. Para Kowal²⁰, la manera de disponer la mesa –incluidos los cubiertos y la comida– y la galería de reacciones de los apóstoles ante los acontecimientos ocurridos en el momento representado –entre los cuales, Santiago cobraba un protagonismo especial–, eran una concesión obvia al prototipo valenciano desarrollado por Joanes, el cual combinaba los dos momentos más importantes sucedidos aquella noche: la bendición del pan y el vino, y el anuncio de la traición (Mt 26, 21-35; Mc 14, 18-31; Lc 22, 15-23 y Jn 13, 21-38). De la misma manera que en las versiones realizadas por Joanes, en la composición ribaltesca aparecía destacado el santo cáliz que se conserva y venera en la catedral de Valencia –considerado según la tradición como el utilizado por Jesús en la Última



Fig. 7. *Lavatorio de los pies*, Francisco Ribalta, 1603-1610. Iglesia de San Jaime apóstol, Algemesí.



Fig. 8. *La Santa Cena*, Francisco Ribalta, 1603-1610. Iglesia de San Jaime apóstol, Algemesí.

Cena–, siguiendo de este modo el espíritu emanado del Concilio de Trento, en el cual se pedía una mayor veracidad y propiedad a la hora de representar las imágenes cristianas.

Oración en el huerto del Getsemaní

86 x 92 cm., o/t

No conservada y situada originalmente a la izquierda de la *Santa Cena*. La escena (Mt 26, 36-46; Mc 14, 32-52; Lc 22, 39-53 y Jn

20. Kowal, D. M., *op. cit.*, pp. 229-230.

18, 1-12) ha estado ampliamente representada en el campo de la visualidad desde antiguo y especialmente en el contexto valenciano a partir del siglo XV. En la versión de Ribalta [fig. 9], los tres apóstoles, Pedro, armado con una espada, y los hermanos Juan y Santiago, algo más retirados, aparecían en primer término dormidos pues no habían conseguido permanecer despiertos mientras su maestro, situado en segundo término en el centro de la composición, rogaba desconsoladamente ante un ángel que se le aparecía mostrándole el cáliz de la Pasión: «Padre, si quieres, aparta de mí esta copa; pero no se haga mi voluntad, sino la tuya». Entonces se le apareció un ángel venido del cielo que le confortaba» (Lc 22, 42-43). En último término, aparecían los soldados romanos guiados por Judas –cuya inclusión había sido característica en la pintura valenciana de los siglos XV y XVI–, y junto a ellos se había representado un personaje fuertemente iluminado y tocado con un turbante, el cual posiblemente vendría a asimilar psicológicamente los esbirros que prendieron a Jesús con los enemigos de la fe cristiana contra los que Santiago, como perfecto *miles Christi*, se erigiría siglos después.



Fig. 9. *Oración en el huerto del Getsemaní*, Francisco Ribalta, 1603-1610. Iglesia de San Jaime apóstol, Algemesí. Arxiu Mas.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LAS IMÁGENES CONCEPTUALES DE LOS SANTOS

San Pedro

160 x 92 cm., o/t

No conservada. San Pedro aparece representado como miembro del colegio apostólico [fig. 10], con el libro y las llaves que lo identifican, y figurado de cuerpo entero. El príncipe de los apóstoles realiza un gesto indicativo con la mano buscando la comunicación con los fieles. Tal y como es habitual en este tipo de programas visuales, su imagen conceptual aparece formando pareja con la



Fig. 10. *San Pedro*, Francisco Ribalta, 1603-1610. Iglesia de San Jaime apóstol, Algemesí. Arxiu Mas.

de san Pablo. En este caso, ambas fueron pintadas sobre las puertas del trasagrario, en la parte inferior del retablo. Aparte del aspecto funcional, su presencia albergaba un significado evidente, común a muchos otros conjuntos retablisticos, pues su colocación en la base los identificaba como los pilares de la Iglesia y del mensaje evangélico difundido por los discípulos de Cristo.

San Pablo

160 x 92 cm, o/t

El santo de Tarso fue representado [fig. 11] con el libro y la espada, símbolo de su martirio, y, de la misma manera que san Pedro, aparecía mirando al espectador, pero en este caso señalando con su mano hacia el centro del retablo. La disposición de las manos y la direccionalidad de sus miradas, recurso grato al período barroco y que, al igual que Francisco Ribalta, utilizará su hijo Joan en muchas de sus obras, están relacionadas directamente con el mensaje apostólico que las propias imágenes expresan. Así pues, mientras san Pablo indica o lee las Escrituras, esto es, la tradición escrita como base de su predicación, san Pedro dirigirá su mirada al cielo como señal de que su palabra procede directamente de la inspiración divina.

San Bernardo de Alzira

125 x 55 cm., o/l

Situado en la parte inferior del lateral exterior izquierdo, san Bernardo de Alzira aparecía vestido con indumentaria principesca de inspiración oriental complementada con capa y turbante. En sus manos sostenía presentes para los pobres, ya que en vida destacó por su inmensa caridad: «El primer paso que dio en la Christiandad fue abraçar y professar la pobreza, ser limosnero de los pobres»²¹. Aunque su iconografía más común lo figura vestido con el hábito cisterciense y



Fig. 11. *San Pablo*, Francisco Ribalta, 1603-1610. Iglesia de San Jaime apóstol, Algemesí. Arxiu Mas.

atado al árbol donde fue martirizado con un clavo incrustado en su frente, Ribalta utilizó la imagen devocional que lo representa vestido de príncipe musulmán «limosnero». Su presencia en el retablo no debe resultar extraña, pues ha sido y es un santo que goza de gran popularidad y devoción en la comarca de la Ribera del Júcar, de donde era natural. Nacido en Carlet e hijo del rey moro Almanzor, fue enviado por éste a la ciudad de Barcelona en misión diplomática, pero una noche, perdidos en el camino él y su sirviente, llegaron hasta el monasterio de Santa María de Poblet atraídos por los cánticos que de allí procedían. Maravillado por la fe

21. Bleda, J., *op. cit.*, VII, 33, 1618, pp. 824-826.

de aquellas gentes, pidió ser bautizado, tomando el nombre del fundador de la orden cisterciense. De regreso a su tierra, intentó convertir sin éxito a su hermano, que había sido proclamado nuevo rey. Perseguido junto con sus hermanas Zaida y Zoraida, por él convertidas, recibió el martirio en un lugar no muy lejano a Algemesí²².

Siglos más tarde, en tiempos del rey Jaime I, los restos de los tres mártires fueron descubiertos²³. En aquel mismo lugar fue construida una ermita o capilla, conservada todavía en tiempos del padre Bleda, en la cual se depositaron y dieron culto a las reliquias. Sin embargo, los restos de los tres hermanos volvieron a ser enterrados por miedo a que fueran profanados. Posteriormente y por orden de los jurados de Alzira, fue levantado un monasterio de trinitarios hacia el 1558, cuyo último ermitaño reveló al Provincial dónde se hallaban enterrados los restos. Finalmente, el 23 de julio de 1599 fueron redescubiertas las santas reliquias en una sepultura de la sacristía conventual. El hallazgo de los cuerpos causó un gran impacto e intensificó la devoción hacia los mártires. El mismo arzobispo, enterado de los hechos, celebró con gran solemnidad su recuperación. Tras pedir consejo al Vaticano, verificó una fiesta de traslación de las reliquias el 24 de enero de 1600, predicando él mismo el sermón en la iglesia mayor de Santa María de Alzira, acto del que fue testimonio directo el propio padre Bleda, según dejó escrito en su *Corónica de los moros*²⁴.

San Guillermo de Aquitania

125 x 55 cm., o/l

La profesora Fitz-Darby señalaba que en la tabla pintada por Ribalta, ubicada en la calle exterior derecha y no conservada, el santo iba vestido de peregrino, con un saco sobre los hombros, un cetro a sus pies y unas hierbas en la mano, pues era invocado de manera frecuente en las curaciones con hierbas. Sin embargo, su identidad resulta difícil de adivinar pues frecuentemente ha sido confundida con la de diversos santos de este mismo nombre, entre ellos, dos que reclaman para sí el título de san Guillermo de Aquitania²⁵. Uno de ellos, Guillermo de Orange, fue un santo guerrero, caballero a las órdenes de Carlomagno. Murió en el 812 y fue convertido al cristianismo por san Benito de Aniano, monje nacido hacia el 750 en Aquitania. Este Guillermo fue famoso por su lucha contra los musulmanes, llegando a participar en la conquista de Barcelona en el año 801 y en otras victorias contra los sarracenos. La imagen conceptual que se ha desarrollado en torno a este personaje destaca por su condición guerra y lo representa bien con el hábito benedictino bien ataviado con una armadura. Si viste el hábito, la armadura es representada generalmente a sus pies junto con una corona, símbolo de su renuncia a las glorias de la vida terrenal. En cambio, si viste la armadura, el hábito puede aparecer debajo de ésta. El otro personaje que reclama el nombre de san Guillermo de Aquitania es el con-

22. *Ib.*

23. *Ib.*

24. «Yo tuve la dicha de hallarme al sermón presente, y me consoló mucho de oyrle exortar a los fieles que fuesen muy devotos de aquel glorioso santo, y le reverenciassen». Bleda, J., *op. cit.*, VII, 33, 1618, pp. 824-826. Sin embargo, Jaime Servera dio como fecha de la fiesta de traslación el 24 de enero del año 1610, tomada como válida por algunos autores posteriores como Teodoro Llorente, Delphine Fitz-Darby o David Kowal. Servera, J., *Las tres púrpuras de Alzira. Bernardo, María y Gracia. Vida y martirio de los tres santos hermanos*, Jayme Bordazar, Valencia, 1702 (ed. fac., Alzira, 1985). No obstante, parece ser más cierta la fecha propuesta por Bleda, al ser testimonio directo de los hechos y haber dejado constancia de ello en su crónica.

25. Otro personaje histórico que reclamaría este título, aportado por la profesora Fitz Darby en su estudio, sería Guillermo de Maleval, un ermitaño muerto en el año 1157 en la Toscana, el cual peregrinó a Tierra Santa y fundó una orden de monjes cerca de Siena. Fitz Darby, D., *op. cit.*, pp. 96-97.

de de Poitiers y Toulouse, muerto el 1138, convertido y devuelto al buen camino por Bernardo de Claraval tras haber apoyado al antipapa Anacleto frente a Inocencio II. Tras este suceso, Guillermo decidió retirarse de la vida material y convertirse en ermitaño. Con una cota de malla que él mismo se había confeccionado como única indumentaria, peregrinó a Roma, Jerusalén y Compostela, donde murió finalmente. Su leyenda fue popularizada por los peregrinos que viajaban a Santiago y su culto difundido gracias a la orden de ermitaños de San Guillermo, unida posteriormente a la de los ermitaños de San Agustín²⁶. La imagen conceptual de este santo lo presenta con un manto de ermitaño colocado sobre una cota de malla²⁷. Su aspecto guerrero, ataviado con la armadura y acompañado por una cruz que sujeta con sus manos y una corona ducal que yace a sus pies, lo significan como penitente que ha rechazado la vida terrenal en pro de un camino ascético.

San Francisco de Asís

125 x 55 cm., o/l

Situado en el centro de la calle exterior izquierda, el fundador de los frailes franciscanos miraba hacia el centro del retablo con actitud extasiada, rostro enjuto, afilado y anacóretico, lo que le confería un cierto aire místico. Para la profesora Fitz Darby, la inclusión de esta imagen devocional resultaba apropiada porque el santo de Asís, prisionero en Babilonia después de haber viajado a Siria a predicar, pasó a través del fuego en una prueba presentada por un gobernador musulmán²⁸. Esta estudiosa se refería al desafío hecho por san Francisco a unos imanes islámicos a pasar con él a través de las llamas

de una hoguera con la intención de demostrar al sultán el poder de la fe cristiana.

Hay que decir que este exótico pasaje hagiográfico no procede de la *Leyenda Dorada* sino de la *Vita* redactada por san Buenaventura, recogido posteriormente por algunos *Flos Sanctorum* como por ejemplo el de Ribadeneyra, de donde extraemos este pasaje: «Predicó al Soldán con grande ánimo y espíritu el Misterio de la Santísima Trinidad, la Encarnación del Hijo de dios, y se ofreció de entrar en un gran fuego, en prueba de la verdad de la Fe que predicaba»²⁹.

San Antonio de Padua

125 x 55 cm., o/l

Situado en el centro de la calle exterior derecha, san Antonio vestía el hábito franciscano ceñido a la cintura con un cingulo de tres nudos. Aparecía sosteniendo con sus manos una cruz, y no un Niño Jesús, atributo que se convertiría en el más popular a partir del siglo XVI y que aludía a la visión que sufrió durante su estancia en Francia. La imagen conceptual utilizada por Ribalta, sin embargo, lo representaba con una cruz, la cual en algunos otros ejemplos visuales puede ser florida. Este atributo, que puede presentar varios significados, y que alude a aspectos relevantes de su vida, indica probablemente la actitud misionera y predicadora de san Antonio, y con este sentido fue incluido en el retablo, haciendo pareja con san Francisco, ejemplos de evangelización al igual que el titular del retablo.

Santo muy popular por su fama milagrosa y con una fuerte devoción en Valencia, sobre todo a partir de la fundación de nuevos conventos franciscanos en tiempos del Patriarca Ribera, fue teólogo y predicador,

26. Réau, L., *Iconografía del arte cristiano*, 2 / 4, 2ª ed., Barcelona, 2001, pp. 63-64.

27. Así fue representado, por ejemplo, en un lienzo atribuido a Pedro Orrente conservado en la capilla de Guillermo Paulin en la iglesia concatedral de San Nicolás de Alicante. Hernández Guardiola, L., «San Guillermo», en *La Luz de las Imágenes*, Orihuela, 2003, p. 330.

28. Fitz Darby, D., *op. cit.*, p. 95.

29. Ribadeneyra, P. de, *Flos sanctorum de la vida de los Santos*, II, Barcelona, 1790, pp. 162-177.

actividad que desarrolló eficazmente durante los últimos años de su vida, especialmente en Italia, Francia y España, lugares donde a partir de los siglos XV y XVI su culto alcanzó una repercusión extraordinaria. En este sentido, fueron sobre todo las clases más populares las que lo convirtieron en santo predilecto de su devoción y, a partir del siglo XVI, fue representado con relativa frecuencia. Invocado para la salvación de marineros y la liberación de prisioneros, David Kowal se refirió a él como especial intercesor en el rescate de cristianos de manos musulmanas³⁰.

San Juan Bautista

125 x 55 cm., o/l

Ubicado en el compartimento superior de la calle exterior izquierda, estaba representado de cuerpo entero cubierto tan sólo por la piel de camello y un manto, tal y como fue descrito por las Escrituras: «Juan llevaba un vestido hecho de pelos de camello y un cinturón de cuero a su cintura» (Mt 3, 4 y Mc 1, 6). La imagen respondía a una representación bastante común basada en modelos difundidos en la estampería devocional del siglo XVI. A sus pies aparecía uno de los símbolos que mejor lo identifican, el cordero de Dios, pues en el momento del bautizo de Jesús, aquel lo señaló como tal: «He aquí el cordero de Dios, que quita el pecado del mundo» (Jn 1, 29).

San Onofre

125 x 55 cm., o/l adherido a tabla

Situada en la parte superior de la calle exterior derecha, y a diferencia del resto de imágenes conceptuales de las calles laterales, sobrevivió tras la destrucción del retablo [fig. 12]. Sin embargo, fue sustituida por una pintura del mismo tema realizada por el pintor Segrelles. El cuerpo envejecido y desnudo del santo, adaptado a las dimen-



Fig. 12. *San Onofre*, Francisco Ribalta, 1610. Iglesia de San Jaime apóstol, Algemesí.

siones del lienzo, aparece tan sólo cubierto con una falda realizada con hojas trenzadas y con sus cabellos largos y descuidados, según su iconografía más habitual. El santo anacoreta está representado semiarrodillado en actitud dinámica y rezando ante una cruz de madera atada a un tronco. La corona y el bastón de mando a sus pies ha-

30. Kowal, D. M., *op. cit.*, p. 231.

cen referencia a sus orígenes reales y la posterior renuncia a las glorias terrenales, pues se retiró al desierto con la intención de convertirse en ermitaño y así encontrar la perfección en la acción ascética, la mortificación del cuerpo, la oración y la vida en soledad. Sesenta años pasó en el desierto comiendo dátiles y hierbas, así como el pan que le traía un ángel.

Su presencia en el retablo se debe a su condición de patrón de Algemesí. Un relato popular, recogido por el erudito local Ballester Broseta y posteriormente por el rector Miquel Belda³¹, narra como la devoción hacia el santo tuvo lugar a causa de una visión ocurrida en el lugar donde se levanta en la actualidad la ermita a él dedicada, curiosamente el mismo día y a la misma hora que en otras dos poblaciones valencianas: Quart de Poblet y Museros. Aunque no se dice cuándo ocurrió este milagro, se sabe que ya en el siglo XVI existía dicha ermita y se celebraba culto.

SÍNTESIS DEL DISCURSO VISUAL

El programa iconográfico expuesto en el retablo mayor de San Jaime revelaba conocidos pasajes de la vida del apóstol y diferentes imágenes conceptuales que, para ser entendidos e interpretados en profundidad, requieren de un conocimiento del período de ejecución del conjunto y de la intencionalidad ideológica con la que fue creado, pues su realización no puede desligarse del contexto histórico ni del ideario cultural de carácter contrarreformista que lo sustenta. A lo largo de las últimas décadas, los diferentes autores que sobre él han tratado, han hecho hincapié en la relación directa habida

entre la ejecución del retablo y la solución tomada con respecto a la problemática morisca. De acuerdo con esto, y siguiendo la lectura determinista propuesta por Kowal³², debe advertirse que las obras del retablo se iniciaron poco antes del 1603, fecha coincidente precisamente con el plan elaborado el 1602 por los ministros de Felipe III para expulsar a los moriscos, y también con el *Memorial* que el 1601 dirigió el Patriarca Ribera al propio monarca y donde reiteraba la inutilidad de continuar por la vía de la integración y la conveniencia de deportarlos definitivamente. Para Kowal, esta correspondencia de fechas influiría decisivamente en la concepción del retablo. Además, los dos períodos de ejecución de este conjunto visual: 1603-1605 y 1609-1610, se corresponderían efectivamente con dos momentos diferentes dentro de la problemática situación de los moriscos valencianos: el dilema de su realidad social y la solución final que se tomó sobre ellos.

Sin embargo, además de esta realidad social que de alguna manera pudo determinar la ejecución del retablo, tal y como fue puesta de manifiesto por este autor, en el mismo conjunto algemesinense podía leerse la intencionalidad del discurso visual allí presentado, el cual tenía como protagonistas de su mensaje no a los moriscos sino a los propios fieles, una población, recordemos, devota pero belicosa, como los definía su convecino Bleda.

Este mensaje pretendía acercar la vida y milagros del apóstol Santiago a una población creyente a través de las imágenes narrativas representadas, exaltando las virtudes del apóstol y legitimarlo como patrón de los reinos hispánicos. Junto a ellas, se presentaban una serie de imágenes conceptuales de santos mostrados como ejemplos de conversión verdadera, predicación y as-

31. Ballester Broseta, B., *Historia de la villa de Algemesí* (ed. V. J. Escartí), Algemesí, 2001, p. 61 y Belda Ferré, M., *Algemesí y su patrona*, Gandia, 1908 (ed. facs. J. B. Juan), Algemesí, 1993, pp. 168-169. También Domingo Borrás, J. A., *Festes a la Ribera. Les festes d'Algemesí*, 2ª ed., Algemesí, 2002, pp. 115-118.

32. Kowal, D. M., *op. cit.*, p. 46.

cetismo como camino de perfección de la vida cristiana. De esta manera, y siguiendo los preceptos tridentinos, el programa iconográfico allí visualizado cumplía con una finalidad didáctica, la de explicar a la población a través de la imagen cual era el camino a seguir y cuales las creencias a adoptar, trasladando el hecho milagroso de la fe a su experiencia cotidiana a través de una pintura realista y cercana que conmoviera al espectador y, al mismo tiempo, le moviera a la devoción.

En el caso de la representación del *Martirio de Santiago*, Ribalta reflejó este episodio de manera macabra valiéndose del dramático instante en el que el cuello del santo recibía la cuchillada mortal. La degollación del apóstol de Jesús constituía la visualización de la destrucción del mensaje evangélico por él traído, una destrucción constatada en el dolor colectivo y acentuada en la belleza formal y compositiva de la representación visual. El furioso ataque fue mostrado con total crudeza. La espada hería violentamente el cuello del apóstol transgrediendo con dolor nuestro natural instinto de conservación³³. La amputación producida por el martirio era, por tanto, una metáfora del atentado cometido contra la voluntad de expansión de la palabra sagrada. Para Kowal, las dos figuras principales, la del santo y la de su verdugo, encarnarían la dicotomía entre el auténtico cristiano y el musulmán engañosamente convertido. Éste, ataviado con una indumentaria poco ortodoxa y que, quizás aludiera al elemento poblacional morisco, simbolizaría el peligro que representaban para los cristianos de principios de siglo XVII aquellos musul-

manes convertidos a la fuerza, auténticos enemigos en casa, escondidos a la espera de un ataque y con un posible potencial para rebelarse contra la población cristiana, representada en la figura del apóstol.

Otro significado posible para esta escena sería no tanto el miedo a una revuelta de las minorías moriscas sino el riesgo representado por ciertos posicionamientos heréticos por parte de algunos sectores de la población cristiana. Sin embargo, más allá de una lectura en clave determinista, hay que destacar la significación del martirio, la cual define el tormento padecido por causa de sus creencias y ratifica la verdad de una vida dedicada a la predicación. Por otro lado, la figura del escriba Josías venía a simbolizar la imagen del infiel verdadera y sinceramente convertido que es sacrificado por la fe, imagen que suponía para el Patriarca el ideal de la conversión general deseada para los moriscos valencianos y que no pudo llevar a cabo.

La escena del *Martirio* recuperaba la acepción dada al término *miles Christi* en época paleocristiana, esto es, la del caballero de Cristo, condición otorgada por la gracia de su martirio, término que, si bien, no había perdido su original significación, había quedado asociado en esta época a una serie de implicaciones simbólicas nuevas de acuerdo con el nuevo panorama cultural surgido con la Contrarreforma. Al lado de esta escena, la imagen del apóstol representada en la *Visión de Santiago en la batalla de Clavijo* era elevada a la categoría de *miles Christi*, según su otra acepción, ésta asimilada en época medieval a la del caballero cruzado que luchaba por recuperar los territorios cristianos. Dos sig-

33. La necesidad de una pintura que fuera capaz de conmover y, por ende, mover a devoción al creyente fue uno de los pilares en los que se asentó el discurso visual promovido desde la Contrarreforma. Este propósito quedó fielmente reflejado en la representación del martirio de Santiago, tan eficazmente propuesto tanto por Ribalta como por su inspirador formal, Navarrete el Mudo, cuya exposición tan naturalista y sensible de la escena fue ponderada por el padre Sigüenza del siguiente modo: «La actitud y el movimiento es, cuando pasa el chuchillo por la garganta del Apóstol, con tanta propiedad y naturaleza, que jurarán los que le vieren que comienza ya a expirar: los ojos como vueltos, el color perdido, mudado el rostro, que ponde compasión en las almas como si viera el caso, y hace venir las lágrimas a los ojos». Sigüenza, fray J. de, *Historia de la Orden de San Jerónimo. Fundación del Monasterio del Escorial*, Madrid, 1605, citado por Mulcahy, R., *Juan Fernández de Navarrete el Mudo, pintor de Felipe II*, Madrid, 1999, p. 28.

nificados heroicos, por tanto, relacionados en el discurso visual general a través de los cuales se pretendía remarcar la supremacía de la fe católica sobre el resto de creencias religiosas.

La misma fuerza expresiva de la figura del apóstol resultaba significativa, pues cumplía con una función simbólica y cultural como medio de propaganda visual. Su imagen luminosa y serena, triunfadora sobre sus enemigos, visualizaba de manera evidente el triunfo de la doctrina verdadera sobre todas las otras, consideradas como falsas, así como también el triunfo de la luz sobre las tinieblas, representado mediante potentes claroscuros.

La imagen de Santiago caballero quedaba ligada también con aquella escena narrativa de la *Visión del obispo Esteban*, la cual redundaba en la misma idea del *miles Christi* en que se había convertido aquel pescador de Galilea, considerado después, en un contexto de cruzada y enfrentamiento con los musulmanes, como patrón y protector de la Hispania cristiana. Ambas imágenes, junto con la *Visión de la Virgen del Pilar*, tradición esencial para defender la autenticidad de la venida del apóstol a Hispania, certificaban su papel como evangelizador, patrón de las Españas y principal adalid en la lucha por la unidad de la fe.

Otra imagen narrativa que relaciona la imagen del apóstol con el territorio del cual era patrón es el *Descubrimiento de la tumba de Santiago*, cuyo paralelismo histórico lo encontramos en el descubrimiento de los restos de san Bernardo el año 1600 en las cercanías de Alzira, con un evidente protagonismo por parte de san Juan de Ribera. Pero más importante todavía es no sólo la alusión a este tipo de leyendas piadosas sino, de modo más importante, la legitimación de su patronazgo sobre los territorios hispánicos y el reclamo a la restaurada tradición cristiana enfrentada durante siglos al poder musulmán por la posesión de dichos territorios, lugares sagrados y reliquias, reclamo que, en un contex-

to político y religioso como el del siglo XVII, constituía un estímulo más que evidente. En el mismo sentido, la representación del *Traslado del cuerpo de Santiago* enlazaba con las imágenes del *Martirio* y el *Descubrimiento de la tumba* en una clara secuencia cronológica que se podía leer de abajo hacia arriba y que tenía como finalidad demostrar la autenticidad de la llegada de su cuerpo a Galicia. En cambio, la inclusión de la *Curación de un paralítico*, situado originalmente entre el *Milagro del peregrino injustamente ahorcado* y la *Visión de la batalla de Clavijo*, venía a redundar en el significado de las acciones milagrosas realizadas por el apóstol, tanto en vida como después de su muerte, y su papel protector de los cristianos.

En el plano psicológico, debemos destacar también la importancia de la inclusión de la *Predicación de Santiago*, la cual redundaba en el perfil evangelizador del apóstol, así como la relación establecida entre ésta y la significativa acción evangelizadora emprendida por san Juan de Ribera en un primer momento durante la controversia morisca. Aunque los malos resultados obtenidos posteriormente lo empujaron a decantarse posteriormente por la solución más drástica, en un principio ésta fue considerada como la mejor opción. Es por ello, que en la imagen narrativa presentada en Algemés, el pintor identificó los primeros cristianos convertidos por Santiago con aquellos moriscos que el arzobispo pretendía evangelizar. El artífice del programa iconográfico expuso, con un discurso propiamente contrarreformista, la idea de la verdadera conversión como único camino para aquellas comunidades minoritarias, cuyo futuro estaba en juego en aquel momento.

EL MENSAJE SIMBÓLICO DE LAS IMÁGENES DE LOS SANTOS

En el caso de las imágenes conceptuales de los santos, se desarrolló un discurso visual que discurría en sentido ascensional y cuya estrategia era destacar el camino de perfeccionamiento de la vida cristiana, basándose en los dos pilares de la evangelización: san Pedro y san Pablo, presentes en las pinturas ejecutadas sobre las puertas de acceso al traspasarario, y en los Evangelistas, insertos en las basas de las cuatro columnas que articulaban la predela del retablo. Estas imágenes, transmisoras de valores simbólicos, fueron utilizadas como instrumentos adoctrinadores donde quedaba apoyado el mensaje político-religioso contrarreformista.

En el primer nivel de este discurso se situaron las imágenes de san Bernardo de Alzira y san Guillermo. La celebración del descubrimiento de los restos de san Bernardo y su presencia en el retablo no podía olvidar la relación que ésta tenía con los hechos ocurridos en 1609. La experiencia del santo cisterciense resultaba la demostración paradigmática del musulmán verdaderamente convertido al cristianismo y que renunció a los placeres de la vida mundana. Así mismo, la inclusión de san Guillermo quedaba justificada por ser también un símbolo positivo de conversión auténtica y sincera, además de ejemplo de santo guerrero vencedor de los enemigos de su fe.

En el segundo nivel fueron situados san Francisco de Asís y san Antonio de Padua, los cuales, al igual que el apóstol Santiago, eran modelos perfectos del soldado de Cristo (*miles Christi*) que predica en tierras extrañas para conseguir la conversión de los infieles, superando tormentos y desgracias y haciendo de su acción evangelizadora una verdadera cruzada en Cristo. Del mismo modo que el santo de Asís predicó en

Siria y buscó la conversión de los infieles, san Antonio viajó a territorio hostil con la intención de evangelizar y encontrar allí el martirio, a imitación de Cristo y sus apóstoles, un deseo que, sin embargo, no pudo ser cumplido.

Finalmente, en el tercer nivel fueron situados san Juan Bautista y san Onofre, santos que profesaron una vida de ascetismo y penitencia, de sufrimiento heroico que se veía complacido en la mortificación y destrucción del cuerpo, y cuya recompensa sería una vida futura eterna y perdurable representada en el ático del retablo de Santiago a través de la escenificación de la Crucifixión de Cristo, símbolo de la Salvación. San Juan buscó la espiritualidad alejándose de la civilización con total renuncia de los placeres terrenales, misión que san Onofre también se propuso realizar a imitación suya. Asimismo, el Bautista era, según las palabras profetizadas por Isaías, la «voz que predica en el desierto» (Mc 1, 3), una idea relacionable con el general sentido evangelizador del retablo de Santiago, pues: «fue por toda la región del Jordán proclamando un bautismo de conversión para perdón de los pecados» (Lc 3, 3).

En definitiva, el discurso visual hilvanado por el mentor del retablo mayor de la parroquia de Algemesí presentaba tanto a su titular como al resto de santos incluidos en él como modelos perfectos de virtud y ejemplos de vida cristiana para aquella población valenciana tan inclinada a armas, tan belicosa y de tan grande brío, como los recordó Bleda, señalando un camino de conversión, predicación, ascetismo y martirio por la fe en un magnífico programa iconográfico plasmado por Ribalta que, desgraciadamente, se perdió en aquel fatídico año de 1936.