

MIGUEL ÀNGEL CATALÀ GORGUES *
VICENTE SAMPER EMBIZ *

LA ICONOGRAFÍA DE LA “PRIMERA APARICIÓN” EN LA PINTURA VALENCIANA

RESUMEN

Tema favorito de la pintura valenciana entre 1490-1560, la iconografía de la Primera Aparición de Cristo resucitado acompañado de los Padres del Limbo, remite a una modalidad devocional de inspiración franciscana en torno a aspectos concretos de la humanidad de Cristo. En su concepción pictórica, pudo haber influido decisivamente la *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena, inspirada contribución de la literatura vernácula de fines del siglo xv, coincidente con el primer ejemplo conocido de tan interesante tema iconográfico.

SUMMARY

A favorite theme of the valencian painting between 1490-1560, the iconography of the *First Apparition of Christ resurrected to the Virgin accompanied of the Limbo's Parents*, it remits with a kind of devotion of franciscan inspiration toward concret aspects of the Christ's humanity. In that pictoric theme, could have decisivly influenced the Sor Isabel de Villena's *Vita Christi*, inspired contribution of the vernacular valencian literature of the end of the xvth. century, in agreement with the first example of this interesting iconografic theme.

De entre la pluriforme iconografía de la Resurrección, constitutiva de todo un apartado específico del ciclo de la Pasión del Señor, la escena de *Cristo resucitado presentando a su Madre a los Padres del Limbo*, o *Primera Aparición*, conforma, en su expresión pictórica, todo un sugestivo capítulo del mayor interés en lo que respecta al arte valenciano. Efectivamente, y a pesar de su relativa rareza en el

* Universitat de València

ámbito de la pintura occidental, en Valencia no escasean los ejemplos entre 1490 y 1560, reflejo, a lo que parece, de una devoción mariana y cristocéntrica muy extendida desde la época de San Vicente Ferrer, cuanto menos, y de la que se hace eco la literatura piadosa de ese otoño de la Edad Media, enriqueciendo una iconografía que deviene emblemática en la forma concreta que tratamos al incorporarla, coetáneamente, al logotipo y sellos del Hospital General, fundado en 1512 y puesto bajo la advocación, precisamente, de la *Primera Aparición*.¹

El tema se halla prefigurado, en su sentido analógico, en el Libro de Tobías, concretamente en el pasaje del retorno a casa de sus padres² y es el resultado de la fusión de otros dos, el del descenso de Cristo al Limbo y el de la aparición de Cristo a la Virgen, tributario este último, en su aspecto meramente compositivo y formal, del tema de la Anunciación.³

Analicemos brevemente ambos episodios. Sobre el Limbo, en su concepción antigua de *Seno de Abraham* o lugar donde residían las almas justas del Antiguo Testamento en espera de su liberación por Cristo, tan solo San Lucas (XVI, 22-24) se refiere parabólicamente a él en ocasión de narrar cómo Epulón, desde los infiernos, pidió a Abraham que enviara a Lázaro para mitigar sus tormentos. El pasaje del descenso a los infiernos, por su parte, aparece citado primeramente en el Evangelio apócrifo de Nicodemo (caps. IV y XII, edic. Santos Otero, 1985, pp. 399 y 442-471) si bien resulta esbozado ya en la Primera Epístola de San Pedro (cap. III, 18 y ss.) y en otras citas del Nuevo Testamento (Mth. XXVII, 51 y ss.; Luc. XXIII, 47 y Eph. IV, 7 y ss.). Su divulgación ejemplarizante corresponde, sobre todo, a

1. Resulta sintomático de lo extendido de esa devoción y de su plasmación en la pintura el que llegara a explicitarse en un documento como el de la sentencia arbitral por la que se constituía el Hospital General. En dicho acuerdo se determinaba la nueva intitulación, incorporando la dedicación mariana del antiguo hospital *dels Folls* o de *Santa María dels Ignoscents* y la realización de una pintura representando el tema de la *Primera Aparición* en los términos siguientes: "...sentencia arbitral entre la insigne ciudad de Valencia de una parte, los magníficos diputados de la Ciudad del Hospital dels Ignoscents de otra parte, (para) que el supradicho edificio sea constituido en Hospital General, el cual se diga y nombre Hospital General y una iglesia bajo la invocación de Nuestro Señor Dios y Redentor Jesucristo y de la Virgen María, la cual invocación sea pintada de la forma siguiente cual es la aparición que Jesús primeramente hizo a la gloriosa Virgen María Nuestra Señora, y abogado al Hospital General sean agregados y unidos en dicho Hospital General (el) de Nuestra Señora dels Ignoscents como los otros hospitales que están bajo la administración de dicha ciudad y cualesquiera otros." (El subrayado es nuestro. Cfr. DOMINGO SIMÓ, F., y CALATAYUD BAYÁ, J.: *El primer Hospital Psiquiátrico del mundo*, Valencia, 1959; p. 63-64, quienes incluyen la transcripción del documento de la sentencia arbitral traducida al catalano). Como distintivo del Hospital General, el tema de la Primera Aparición se reproduce en los impresos de la benéfica Institución en viñetas grabadas en boj o a buril, en un panel de azulejería policromada conservado en el Ayuntamiento de Valencia o en cierta pintura sobre tabla de la que dimos referencia por primera vez en la iglesia de San Juan del Hospital (*Catálogo Monumental de la Ciudad de Valencia*, 1983; p. 180), actualmente en el Museo de San Pio V.

2. RÉAU, L.: *Iconographie de l'Art Chrétien*, París, 1957, vol II, 2º, p. 555, y en donde cita a Juan de Flandes, Juan de Zamora, Andrea Vaccaro, Alessandro Allori y Gerard Seghers, entre los pintores que con posterioridad recurren al asunto.

3. Según BRECKENRIDGE, J. D.: "Et prima vidit. The iconography of the appearance of Christ to his mother", *Art Bulletin*, vol. XXIX, 1957, pp. 10-32.

textos tan leídos en la Edad Media como el *Speculum historiale humanae salvationis* (cap. LVI, del libr.VII) de Vicente de Beauvais, la *Leyenda Dorada*, escrita en latín por Jacobo de la Vorágine hacia 1264 (cap.LIII), las *Meditaciones Vita Christi* (cap. LXXXV) del primer tercio del siglo XIV atribuidas a San Buenaventura, o la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, obra escrita hacia 1350.⁴ El pasaje de la Epístola paulina *descendit primum in inferiores partis terrae*, clave escriturista del artículo de fe *descendit ad inferos* incluido en el Símbolo de San Atanasio y en el artículo 4º del Credo romano, no dejó de repercutir, aderazado o no por la mediación de los libros citados, en la literatura vernácula, así en cierto texto del mozárabe valenciano San Pedro Pascual –*De como sacó Nuestro Señor Jeshu Christo los sanctos Padres del Infierno*–, en el *Libre del gentil e de los tres savis* de Ramón Llull o en el célebre sermón de la dominica de Pascua de Resurrección, predicado por San Vicente Ferrer en Valencia el 23 de abril de 1413.⁵ Saralegui⁶ detectó, además, la resonancia de este pasaje en textos de carácter piadoso como la *Contemplació de Jesus Crucificat* de mossèn Joan Escrivá, en la *Vida de la Sacratíssima Verge Maria* de Roís de Corella, en el *Plant de la Verge*, en la *Vita Christi* de fray Francesc Eiximenis (Libr. I, cap.IV), en la *Vida de la Verge* de Miquel Pérez (cap.XXVI), en unos goigs atribuidos al propio San Vicente Ferrer y, por supuesto, en la *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena, concretamente en el capítulo CCXXXIV, *COM LA ANIMA SANTISSIMA DE JESUS, STANT EN LOS LIMS, DIX ALS SANTS PARES COM DELIBERAUA TORNAR EN LO TEMPLE DEL SEU COS PER GLORIOSA RESURECTIO, LOS CUALS, AB SINGULAR ORDE, SE POSAREN EN PROCESSO*.⁷

Para los teólogos, la dificultad estribaba en determinar si el descenso a los infiernos precedía o no a la Resurrección, si bien tras la lectura del Evangelio de Nicodemo se llega finalmente a la conclusión de que tuvo lugar con anterioridad, es decir, durante la estancia de Jesús en el sepulcro.⁸

4. A propósito de este pasaje del descenso a los infiernos, E. Mâle ha subrayado el potencial épico de gran belleza que encierra el texto del Evangelio de Nicodemo en sus diversas divulgaciones tipo la *Legenda Aurea*, al extremo "que los Padres y doctores no sólo no se mostraron nunca severos con ella, sino que con frecuencia la utilizaron como fuente de inspiración" (En *El Gótico. La Iconografía de la Edad Media y sus fuentes*. Madrid, 1986, p. 235).

5. "L'ànima ajustada ab la deitat, estant en lo llim dels sants pares, estec tro ressucità. Los sants pares, veents que era passat lo divendres, e la nit, e puis dissabte, e puis la nit, ells desitjaven tant que vessen aquell gloriós cos ab aquelles nafres que havia haguda la victòria. Així, estaven ab aquell gran desig, e delleberaren de suplicar-lo tots, cascú per son orde, que fos mercé de sa infinida clemència que ressuscità, e estant après de mijanit Adam ab los altres sants patriarques, ço es, Matusalem, Melquisedec, Abram, Isac e Jacob e altres, ab gran reverència lo suplicaren: *Surge, Domine, in requiem tuam, tu et arca sanctificationis tuae*, en lo psalm *Memento, Domine, David* (Ps,131,8): ço es, "la tua ànima e l'arca de la tua santificació, lo cos sagrat de Jesucrist; e així, tots ells lo suplicaren..." (San Vicente Ferrer, *Sermons de Quaresma*, II, Introducció de M. Sanchis Guarner, Valencia, 1973, p. 177). Para lo de San Pedro Pascual, vid, *Obras de San Pedro Pascual Mártir. Con la traducción latina y algunas anotaciones por el P. Pr. Pedro Armengol Valenzuela*, Roma, 1907, vol. IV, tit. XI, p. 258.

6. En "El Maestro del retablo montesiano de Ollería", *Archivo Español de Arte*, nº53, Madrid, 1942; p. 254-257.

7. *Llibre anomenat Vita Christi compost per Sor Isabel de Villena ara novament publicat segons l'edició de l'any 1497 per R. Miquel i Planes*. Barcelona, 1916, vol. III, p. 148 y ss.

8. RÉAU, L., op. cit., p. 532.

Ejemplo en la pintura valenciana del tema iconográfico del *Quebrantamiento de los infiernos* lo hallamos en un panel de principios del siglo xv existente en el Museo Catedralicio y Diocesano de Valencia,⁹ formando parte de un retablo dedicado a la Pasión. Su autor, el Maestro de Ollería, ha sido identificado por M. Hériard Dubreil con el pintor Antoni Peris,¹⁰ adscrito al estilo gótico internacional. Desde el punto de vista de la composición y estilísticamente, este panel es tributario del que representa el mismo asunto en el retablo del Santo Sepulcro, de Jaume Serra, en el Museo de Zaragoza.

En cuanto al tema de la aparición de Cristo resucitado a la Virgen, hay que destacar ante todo el silencio del Evangelio.¹¹ Muchos santos y doctores consideraron innecesaria la evidencia de que Cristo resucitado se apareciera en primer lugar a su Madre. Una tradición patrística sin embargo, iniciada en el *Tratado de las Vírgenes* de San Ambrosio,¹² concretamente en su libro III –“Vidit ergo Maria resurrectionem domini..”– se reafirma en la creencia en esa primera aparición, anteponiéndola cronológicamente a la de Magdalena, la conocida escena del *Noli me tangere* tan frecuentemente expresada en la pintura (Mc. XVI,9 y Jn. XX,1). Aparición ésta a la Magdalena que, según refiere San Vicente Ferrer en su sermón citado¹³ o Sor Isabel de Villena en su *Vita Christi*,¹⁴ obedeció a una recomendación de la propia Virgen, algo a lo que se refieren cuantos se han inspirado en la *Leyenda Dorada*: la Virgen será la primera en ser visitada porque, como se pregunta el padre Rivadeneyra:

¿quien había de ser la primera y más aventajada en la alegría de la Resurrección del Señor, sino la que había sido la primera en los tormentos, y la que más había sentido los dolores y afrentas de su cruz?¹⁵

A la *Primera Aparición*, en la que Cristo es acompañado por los Padres del Limbo, vamos a referirnos exclusivamente por su especial incidencia en la pintura valenciana del Quinientos, dejando de lado la variante tradicional en que Cristo se alza triunfante del sepulcro custodiado por la soldadesca, escena que en

9. SARALEGUI, Op. cit., p.254 y ss.

10. En “Découvertes: le gothique à Valence”, *L’Oeil*, n° 234-235, janvier-février, 1975, p. 12 y ss.

11. Sobre la controversia que ha suscitado entre los teólogos ese mutismo de los Evangelios, vid. el estado de la cuestión y la bibliografía al respecto en el artículo de Michael J. GRUENTHNER, S. J., del volumen *Mariología*, de J. B. CAROL, O.F.M., Madrid, 1964, p. 108.

12. MIGNÉ, Patr. Lat., vol 16, p. 283.

13. Sermóns de Quaresma, 1973, II, p. 180 y ss.

14. *Vita Christi*, 1916, III, p. 185 y ss.

15. “...los teólogos de la Contrarreforma no juzgaban que fuera posible suprimir (la escena de la Primera Aparición). Maldonado, en su comentario sobre san Mateo, asegura que Jesús, después de la Resurrección, se apareció primero a su Madre (...) Suárez también lo afirma, e Ignacio de Loyola tenía tan pocas dudas acerca de la realidad de esta aparición de Cristo a su Madre, que la convirtió en tema de una de las meditaciones que propone a sus lectores en sus *Ejercicios Espirituales*. Santa Teresa sabía, por el propio Cristo, que primero se había presentado a la Virgen: *esta visita, le había dicho, era extremadamente necesaria para su Madre, ya que el dolor le había absorbido y transvertebrado*” (E. MALE, *El Barroco. El arte religioso del siglo XVII*, Madrid, 1985, pp. 320-321).

los ejemplos más antiguos (como en el retablo de la Virgen de la Leche del Maestro de Villahermosa) es presenciada también por la Virgen, que figura en la soledad de su aposento, visible a través de una ventana.¹⁶

San Vicente Ferrer se refiere por extenso en el citado sermón de la dominica de Pascua a esta *Primera Aparición*, fundándose en la autoridad del *Prima vedit* ambrosiano. Cristo, luego de rescatar a hombres y mujeres justos del Antiguo Testamento, entre los que enumera a Adán, Matusalem, Melquisedech, Abraham, Isaac, Jacob, Moisés, Aarón, David, Eva, Sara, Rebeca, Santa Ana, Santa Isabel y San Juan Bautista, se aparece a la Virgen, y ello por tres razones: primera, por cumplir el mandamiento de honrar padre y madre; segunda, porque en el día de Viernes Santo sólo la Virgen se mantuvo firme en la fe, y tercera, porque Ella amaba a Jesucristo más que a ninguna otra persona. Momentos antes de la aparición, el ángel San Gabriel le anuncia:

Ave Maria. Alegra't, mare de Deu: sobte ara será ab tu lo teu fill gloriòs ressucitat.

Y prosigue San Vicente:

*E veu Jesucrist ab tots aquells sants, àngels e sants pares, e Jesucrist entrà ab la cara rient, e ella se humilià e se baixà per a besar-li les seues nafres glorioses.*¹⁷

R. Alcoy Pedrós ha hecho notar el trasfondo del sistema codificado de oración que subyace en la prédica de San Vicente y su relación con la liturgia de ese domingo de Pascua, "el ritmo recurrente propiciado" en algunos salmos, que serán manejados por San Vicente Ferrer al estructurar el sermón a fin de remarcar la importancia de una serie de frases, puestas en boca de distintos personajes", "la correlación y engarce con la liturgia de la época pero también con tradiciones paralelas que había fijado toda una tradición en derredor de más de uno de los aspectos tratados por San Vicente", el introducir el factor eucarístico ligado al misterio de la Resurrección.¹⁸

Por su parte J. D. Breckenridge ya subrayó¹⁹ el nexo que pudiera existir entre San Vicente Ferrer y la iconografía de la *Primera Aparición*, en cuya génesis y proceso de desarrollo confluyen, además de la autoridad de San Ambrosio o de Sedulio invocada por Jacobo de la Vorágine, las *Meditaciones Vitae Christi* atribuidas a San

16. Rosa Alcoy Pedrós en su pespicaz trabajo "Observaciones sobre la iconografía de la Resurrección de Cristo en la pintura gótica catalana" publicado en *Estudios de iconografía medieval española*, Bellaterra, 1984, p.195-376, dedica todo un extenso capítulo a analizar, en primer lugar, esta variante de la iconografía tradicional de la Resurrección del Señor en relación con la de los gozos de la Virgen (Anunciación, Natividad, Dormición y Coronación de María, entre otros), y en cuya escena en concreto, Ella comparte el espacio en el que se produce la triunfante Resurrección, hecho al que precede la Primera Aparición de Cristo a la Virgen acompañado de los Padres del Limbo.

17. *SQ*, 1973, II, p. 180.

18. Op. cit. p. 236, 240 y 250.

19. Op. cit. p. 28-29, en nota citada por R. Alcoy de quien tomamos la referencia.

Buenaventura, fuentes nutricia de muchos misterios del teatro medieval y de toda una literatura popular del tipo "gozos". Sin embargo, la citada R. Alcoy, al analizar metódicamente la correlación entre el sermón de San Vicente y los componentes iconográficos del tema de la Primera Aparición, reconoce no apreciarse "el ajuste entre la creación del tipo y su difusión por parte de San Vicente", añadiendo que "el tiempo de sus predicaciones en Valencia (1413) no lleva de la mano el arraigo del modelo que ya se había consagrado en la obra de los Serra",²⁰ en el que falta de otro lado el cortejo y acto de presentación de los Padres del Limbo. Otra cosa es que tras la canonización del santo (1455) y la consecuente difusión de sus escritos se produjera una cierta incidencia en la configuración de los componentes iconográficos propios del tema.

Como ya advirtiera Ernst Guldan,²¹ habrá que destacar por tanto el influjo que sí pudo ejercer posteriormente Sor Isabel de Villena en la plasmación del esquema definitivo. Este no aparece desarrollado en todos sus elementos sino a partir de una de las tablas del retablo de los Tres Reyes del anónimo Maestro de Perea, pintor adscrito a la corriente hispanoflamenca y a quien la viuda de don Pedro Perea, trinchante del rey Fernando el Católico, le encargara esta obra hacia 1491. La trasliteración pictórica del citado capítulo CCXXXIV y los dos siguientes de la Vita Christi y, sobre todo, del capítulo CCXXXVII titulado *COM LO SENYOR, AB TOTA LA MULTITUD DELS ANGELS E SANCTS PARES, APAREGUE A LA SUA CARISSIMA MARE, E DEL INESTIMABLE GOIG O ALEGRIA DE AQUELLA*²² permite pensar en cierto conocimiento positivo del texto de Sor Isabel. A una copia manuscrita del Vita Christi pudo acceder Doña Violante de Santapau, la viuda de don Pedro Perea, acaso en relación con la propia monja por sus mutuas vinculaciones con la Casa Real. Ello sin necesidad de esperar a la edición impresa de 1497, a los siete años después de muerta ya la abadesa de la Trinidad, dado que en el caso poco probable de servirse la pintura de un ejemplar impreso donde inspirarse para algún componente significativo, habría que retrasar en unos seis o siete años la ejecución del retablo.

Centrando nuestro interés en el aspecto puramente iconográfico, en la conocida tabla del Maestro de Perea (foto 1) observamos por primera vez cómo la figura de la Virgen se incorpora al séquito de personajes enumerados por San Vicente Ferrer siguiendo el texto de la Legenda Aurea, del también dominico Jacobo de Varacce, y de entre los que Sor Isabel destaca, por este orden, a San Juan Bautista, Moisés, Adán, San José, Abraham, San Joaquín, el rey David (único reconocible en la pintura por llevar corona, distintivo de realeza que lleva asimismo otro personaje y que permite identificarlo con Melquisedech, a no ser Salomón). La escenificación de esta Primera Aparición en el oratorio de la Virgen, y el detalle enfatizado de la corona de espinas sobre un pequeño altar como augurio de

20. Op. cit. p.342. *Cristo resucitado apareciéndose a la Virgen*, sin cortejo alguno, se representa en uno de los paneles del políptico de la C. Pierpont Morgan Library, N. York, de Arnau Basa.

21. GULDAN, E.: *Eva und Maria*, Gratz-Colonia, 1966, pp. 144-148.

22. VC, 1916, III, p. 165-169.

la Resurrección (al haber desaparecido de la sacrosanta reliquia toda huella de sangre), introduce un componente dramático significativamente revelador de los recursos teatrales y expresivos de la imaginativa escritora. Efectivamente, la Virgen, según el pensamiento original de Sor Isabel, acababa de cerciorarse de que su Hijo había abandonado el sepulcro, al descubrir que tanto en la corona de espinas como en el paño sobre el que figuraba la venerable reliquia, había desaparecido la menor huella de sangre. Así, al anunciarle el ángel Gabriel la inminente aparición, éste

*troba sa excellencia algun poch alegre, car hauia vist partir de la corona del Senyor qui dauant tenia, e del seu propi mantell, la sanch quey era escampada, e creya que lo seu Fill era resuscitat...*²³

No menos significativa en la pintura resulta también la actitud reverente de la Señora, con las palmas de las manos alzadas ante el gesto acogedor de Cristo que muestra sus sagradas llagas, en paralelismo con el texto

*E lo Senyor, veent la excellent Mare sua, recordant se de la honor e reurencia que per esser Fill seu li deuia, leuala de terra e, agellonant se, volgue li besar la ma ... E, la Senyora no permetent sa Magestat li besase la ma, pensant lo esser Fill de Deu...*²⁴

Señalado el nexo que une este pasaje concreto de la Vita Christi de Sor Isabel de Villena con la pintura del Maestro de Perea y la relación de dicho pasaje, si quiera de fondo, con el sermón de San Vicente Ferrer tantas veces aludido, resulta más problemática verificar la vinculación literaria o al menos doctrinal de la escritora respecto al famoso predicador. No cabe duda que éste debió contribuir a pro-

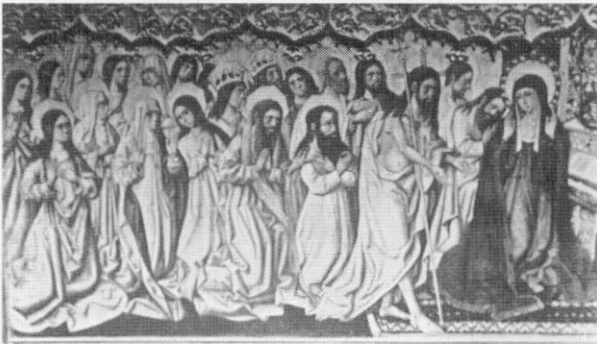


Fig. 1. THE PEREA MASTER. CHRIST EXALTING THE REQUIEM. C. 1470. THE COLEGIATA CHURCH, SECTION OF THE PEREA RETABLE, PROVINCIAL MUSEUM, VALENCIA.
(From: [unclear])

Foto 1

23. VC, 1916, III, p. 166.

24. VC, 1916, III, p. 166-167.

pagar la devoción de los Siete Gozos –tan frecuentemente plasmada de otro lado en la retabística valenciana–, hechos jubilosos en relación a la vida de la Virgen en uno de los cuales se integra el gran acontecimiento de la Resurrección del Señor en su dimensión concreta de la Primera Aparición.²⁵ Y así, devociones tan populares como ésta de los Siete Gozos, en su expresión cantada en loas rimadas como las atribuidas al propio San Vicente Ferrer –“*Gran delit vos presentava / vostre Fill resuscitat / ab cinc roses que portava / en les mans, peus i costat /...*”²⁶ no debieron ser desconocidas a una escritora tan culta como Sor Isabel, de una solidez doctrinal fundada en el conocimiento exhaustivo de la Sagrada Escritura y de los Santos Padres.

Sin embargo, y como se ha recalcado unánimamente por cuantos se han ocupado de analizar la *Vita Christi*, la abadesa de la Trinidad pertenece, por filiación doctrinal ascética y mística, a la escuela franciscana, de cuya orden era religiosa clarisa. Dentro de esa adscripción franciscana, sobre no ser su obra literaria ajena al misticismo alegórico de otro gran franciscano, Ramón Llull, en el pasaje que hemos extrapolado por su posible implicación con la *Primera Aparición* del retablo Perea, se evidencia la dependencia de la *Vita Christi* de Sor Isabel respecto a las *Meditationes Vitae Christi* atribuidas a San Buenaventura,²⁷ o a las

25. Sobre la devoción de los Gozos y su repercusión en la iconografía dentro del ámbito valenciano, vid. L. DE SARALEGUI: “La pintura valenciana medieval. Andrés Marzal de Sas”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1952, p. 14-15; CATALÀ GORGUES, M. A.: “La pintura medieval valenciana. Temas y fuentes literarias”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1977, pp. 125-126 y SAMPER EMBIZ, V.: “Un retablo de la vida de la Virgen y algunas consideraciones sobre los Siete Gozos”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1993, p. 41.

26. Publicadas por Serra i Boldú, A., “Els Goigs de la Verge María en l’ Antiga poesia catalana”, *Estudis Universitaris catalans*, vol. XXII, 1936, pp. 367-386. “Las Sacratísimas llagas –observa Saralegui– son equiparadas a sangrientas rosas bermejas en muchos Gozos (goigs) populares, parafraseando metáforas de San Bernardo” en *El Museo provincial de Bellas Artes de San Carlos*, Valencia, 1954, pp. 198-199.

27. Estas *Meditationes* consisten en una compilación en italiano realizada entre 1300 y 1325 por un franciscano anónimo que introdujo, traducido del latín, el texto de las *Meditationes de Passione* escritas por San Buenaventura (1221-1274). Incorporando, además, determinadas leyendas y revelaciones particulares o tratados como el *De vita contemplativa et activa*, el Pseudo Buenaventura ha creado una obra personal en la que presenta la vida de Cristo a la consideración de las almas, insistiendo sobre todo en el “mira, medita, únete, compadece”, al objeto de fomentar la devoción de la humanidad de Cristo. Su influencia directa, o a través de otros textos, sobre la iconografía del arte medieval, excede toda ponderación. No habiendo localizado ninguna versión original ni tampoco las ediciones en castellano de las *Meditationes Vitae Christi* de 1893 y 1927 que cita Saralegui, o la versión catalana fragmentaria con el título *Contemplació de la Passió de Nostre Senyor Jesucrist*, edición Albert H. Hauf, Barcelona, 1982, nos hemos tenido que conformar con la que posee la Biblioteca de la Universidad (Madrid, 1824). En ella el presunto San Buenaventura, luego de referirse al pasaje de la liberación de los Padres del Limbo y del himno que entonaron en alabanza de Cristo, dedica el capítulo LXXIV a la *Primera Aparición*, extendiéndose casi todo él a relatar una plegaria de la Virgen al Padre en demanda de la Resurrección de su Hijo. “Así –leemos– estaba orando y vertiendo lágrimas dulcemente, cuando vio nuestro Señor Jesucristo con vestiduras blancas, el rostro alegre, hermoso, glorioso y gozoso; y dijo casi de lado: Dios te salve, Madre Santa, iniciándose un conmovedor diálogo en el que a solas el dolor y las llagas son el principal objeto de atención. Jesucristo, cuéntale a la Virgen cómo había librado del infierno a los justos, y las maravillas que hizo en aquellos tres días” (*Contemplación de la vida de Nro. Sr. Jesucristo dispuesta por San Buenaventura*, p. 315 y ss.)

Meditationes de Passione compuestas por el Doctor Seráfico así como su conocimiento de las *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia²⁸ y de Fray Francesc Eiximenis,²⁹ según ha hecho notar Albert G. Hauf de modo categórico.³⁰ Efectivamente, para dicho autor "el que ja sembla mes obvi és que les *Meditationes Vitae Christi* constitueixen un nucli de cabdal importància per al desenvolupament de les tres *Vita Christi* antes citades", quien añade: "Landulfi Eiximenis aprofiten, si no vaig errat, la font franciscana copiant o traduint fragments, mentre que Sor Isabel prefereix amplificar i novellar amb major llibertat creadora".³¹ El citado Albert Hauf, ha subrayado también el conocimiento de la ilustre escritora de un texto como obra como el *Arbor Vitae Crucifixae Iesu*, (Venecia, 1460) del franciscano Ubertino da Casale, obra de carácter más doctrinal que narrativo, en la línea de las *Vita Christi* de Eiximenis y del Cartujano, a diferencia de la de Sor Isabel, más emotiva, candorosa y teatral.³²

Así en el propio pasaje se evidencia el elemento realista y descriptivo, al que no fue ajeno su sensibilidad de "novelista", tan de propósito para que los pintores pudieran inspirarse en citas como la que describe y pinta el estado de ánimo de los Patriarcas de la Antigua Ley en estos términos:

*E tots los angels e homens que aquíeren, vehent les amors e festes e alegries singulars que passauen entre lo Senyor e la excellent Mare sua, hagueren goig inestimable; e mirant lo gest prudentissim de la dita Senyora e la composicio de sa persona, e contemplant les virtuts intrinseques de sa senyoria, començaren tots a cantar concordatment ab singular melodía, loant sa altesa ab inmensa alegria...*³³

28. Las *Meditaciones de la Pasión* (traducción castellana en las obras completas de San Buenaventura, vol. II, B.A.C., 1946, p.815 y ss.) refieren cómo el Señor, luego que murió, descendió a los infiernos en el mismo día del sábado, donde le esperaban los Santos Patriarcas, y permaneció allí con ellos "en la gloria, porque la vista del Señor es una gloria perfecta". Y regocijaronse entonando cantos de alabanza. Nada apuntan en cambio acerca de la visita o Primera Aparición a la Virgen.

29. Para la *Vita Christi* de Ludolfo de Saxonía (h.1300-1328) no hemos podido acceder, por premura de tiempo, a la traducción de Roís de Corella (*Lo Quart del Cartoixà*, Valencia, 1495) ni tampoco a la edición latina original de Dom Louis Rigollet (4 vols. París-Bruselas, 1878), habiéndonos tenido que servir de la traducción castellana impresa en Sevilla en 1530-31 por Juan Croberguer. La escasa diferencia de contenido argumental en lo que respecta al pasaje objeto de nuestro interés, cotejándolo con el correspondiente de las *Meditationes* del Pseudo Buenaventura, resulta evidente. Así, en el cap.CLXI "De como el Señor aparecio a su Madre santissima", refiere el Cartujano: "E assi estaua sola y assentada en algun lugar secreto de la casa, pensando de contínuo en las amarguras, congojas y males que le avian acaescido, lastimandose con lamentables palabras y con tristes y muy solitarios pensamientos. Pues estando deste semblante la santissima madre y Señora orando y manando de sus ojos lloros cruels y no de ligero remediables, apareció a desora el principe de la gloria Jesucristo su amabilisimo hijo vestido de vestiduras muy blancas de gloriosa refulgencia, bien tales que les pertenecia para representar el abito de la gloriosa perdurable y la dignidad de su nueva resurrección."

30. Existe edición provisional de la *Vita Christi* de Eiximenis en el Apéndice I de la tesis doctoral de Albert H. Hauf Valls, *La "Vita Christi" de Eiximenis*, 2 vols., Universitat de Barcelona, 1976. Y se anuncia de próxima aparición la publicación de una versión definitiva en la serie *Estudis sobre Francesc Eiximenis. Studia Bibliographica*, a cargo del Col·legi Universitari y la Diputació de Girona

31. En su *D'Eiximenis a Sor Isabel de Villena*, Barcelona, 1990, p. 391.

32. Op. cit. p. 391.

33. Recogemos del citado autor, por su reconocida solvencia en la materia, la creencia de que es

Eximenis, en cambio, casi cien años antes, se limita a seguir las *Meditationes Vitae Christi* del Pseudo Buenaventura, según comprobamos al transcribir el manuscrito original conservado en la Biblioteca de la Universidad de Valencia, en lo concerniente al capítulo CXXIV titulado *Que mostra com lo Salvador deuaya a delliuera los Sants pares e quines coses foren fetes lauors en lo infern*, y más concretamente al referirse a la "onzena cosa"³⁴ en estos términos:

... La onzena que lo rey de gloria daqui partint parla familiarment a la sua santa mare e feu que ella arropada en front veu a ell e a tota aquella multitud gloriosa la qual li feu special honor e reuerencia, e suplica al senyor que en breu la volgues coronar ab si mateix en gloria. Lo parlament que la gloriosa ach aquí ab la santa anna del seu reuerent fill e ab los sants pares estechs a la gloriosa de sobirana consolació, e especialment lo parlament que aqui dien que ach ab son pare e ab sa mare, los quals veu aqui gloriosos dauant si mateixa. O diu aquests e qui pot pensarse quin goig hagueren Joachim e anna com veerent lur filla aqui axi sancta e axi honrada per lo fill de deu, e amada, preada e apres per lo sants angels e per tots los sants pares, aço ço diu non pot plenament explicar neguna mortal creatura...

Fijado el esquema definitivo de la iconografía de la *Primera Aparición* en sus principales componentes y personajes—Cristo con el lábaro o la cruz, la Virgen, los Patriarcas, la corona de espinas y el paño sobre la que se ostenta, el oratorio, un libro, etc.—el éxito de esta composición y la difusión que pudo alcanzar el pasaje concreto a través de los primeros ejemplares impresos de la *Vita Christi* (de 1497, en la imprenta de Lope de la Roca, atendiendo Sor Aldonça de Montsoriu, abadesa de la Trinidad, el interés de Isabel la Católica en poseer una copia) determinaron pronto el que no faltara su representación pictórica en la retabística valenciana de la época.³⁶

Así, al mismo Maestro de Perea se atribuye un panel procedente de uno de estos retablos, en colección particular barcelonesa, si bien nos parece más interesante el que forma parte de la predela de un retablo dedicado a la Pasión, de hacia 1505, en el Museo de Bellas Artes, procedente de la Cartuja de Portacoeli.³⁷

más que probable que Sor Isabel conociese la *Vita Christi* de Fray Francisc Eiximenis y que hubiese tenido acceso a algún manuscrito de la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia "O fins i tot que tingué oportunitat de discutir personalment de temes literaris amb Roís de Corella, autor de la versió catalana del famós llibre del Cartoixá, de la qual potser brindá les primícis a l'abadesa de la Trinitat" (op. cit., pp. 326-327).

34. *Vita Christi*, p. 168.

35. *Vita Christi* fol. CCCXXXVII v., del Tractat XIV. Sig. 209.

36. J. BERG ha subrayado que el retablo Perea evidencia la popularidad de la *Vita Christi* de Sor Isabel a más de su estricta coetaneidad con la pintura. (En "Eiximenis, Isabel de Villena and some fifteenth century illustrations of their works", *Estudis de llengua, literatura i cultura catalanes. Actes del I Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-América. Urbana, 30 de Març- 1 d'Abril de 1978. Abadía de Montserrat, 1979*, p. 303 y ss.

37. COMPANY, X.: *El mon dels Osona*. Valencia, 1994, p.136 y ss.

(foto 2). Efectivamente, esta pintura constituye un paso más –no solo en lo formal y estilístico, por su decidida adscripción al nuevo lenguaje clasicista, bien patente en el vocabulario arquitectónico del interior de la estancia donde se desarrolla la escena y en su estudiada perspectiva– por cuanto aparece más impregnada del espíritu y la letra, imaginativo y detallista, del texto de Sor Isabel. La actitud de Cristo se corresponde ciertamente con la cita puntual "*E lo Senyor prenint la excellent Mare sua per lo braç...*",³⁸ en tanto el autor de esta tabla –Francisco de Osona con la colaboración de Rodrigo– incorpora al séquito de Patriarcas, identificables con Moisés, Adán, Eva y el rey David, el cortejo angélico –*Sant Miquel e los altres pricipals Princeps angelicals*–, aquí en concreto cinco ángeles adoradores situados en un plano superior, uniformemente pintados cada uno de ellos en un solo color distinto para expresar su naturaleza ultraterrena.

A partir de ahora no resultará infrecuente la incorporación de esta escena como tema único o como parte destacada de los retablos de la época, en lugar tan preferente como el situado entre la tabla principal, dedicada al titular o titulares, y la espiga del retablo, con la usual escena del Calvario, cual puede advertirse en el que Josué de Sanfeliu encargara al Maestro de Cabanyes –esto es, Vicente Macip

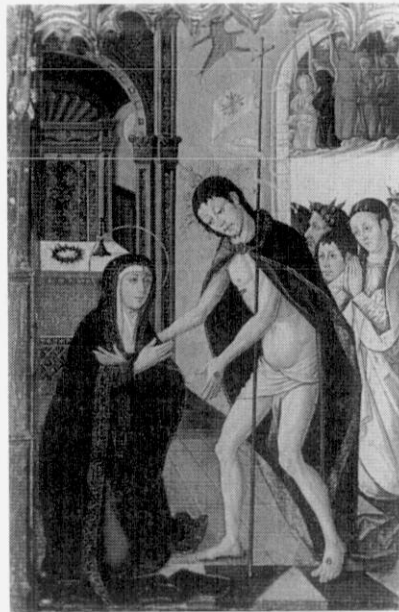


Foto 2

38. VC, p. 167.

en su primera fase— hacia 1507.³⁹ Dedicado a San Dionisio y Santa Margarita, se conserva en el Museo Catedralicio y Diocesano de Valencia y en él apreciamos cómo el panel de la *Primera Aparición* adopta al nuevo lenguaje artístico de la época el esquema tradicional iniciado en el retablo Perea. Al mismo Macip ha de atribuirse el retablo de San Pedro, de hacia 1523, en la iglesia parroquial de San Esteban hasta 1936, en cuyo panel de la Aparición, al centro de la predela (desbancando así la persistente iconografía del “Christus Patiens”), se repite el esquema del panel del retablo Sanfeliu bien que el menor formato del compartimento de la predela obliga a reducir el número de ángeles y patriarcas del cortejo.⁴⁰

La señalada situación entre la tabla central y el ático de un retablo se repite en el panel de la *Primera Aparición* del retablo de la colección Alcubierre, en Madrid, adjudicada por Post⁴¹ a la escuela del Maestro de Artés y en cuya correspondiente escena a que nos venimos refiriendo, absolutamente afianzada en el quicio del siglo xvi, aparece aquí resueltamente magnificada en sus componentes esenciales.

A medio camino entre la tradición representada por los epígonos de Jacomart-Reixach, con el Maestro de Perea a la cabeza, y los nuevos aires de modernidad importados por Rodrigo de Osona o Paolo de San Leocadio, se sitúa la *Primera Aparición* del Maestro de San Lázaro, en paradero desconocido.⁴² Obra absolutamente tradicional en la pervivencia de un vocabulario arcaizante —nimbos dorados (poligonales los de los Patriarcas), cruz-ástil, propensión decorativista en los brocados de los mantos, en el dosel del oratorio en que se ha transformado la cámara de la Virgen, en la alfombra mudejar...—, resulta un tanto novedosa esta pintura en el intento de crear cierto sentido de profundidad espacial utilizando como punto de fuga el pavimento del suelo y una arquitectura de interior pretendidamente clasicista. Desde el punto de vista iconográfico, presenta la rareza de incorporar, en un primer plano, las figuras orantes del arcángel San Gabriel y de San Antonio de Padua, titulares, acaso, de los comitentes del retablo.

Obra de menor interés artístico es una tabla del Museo de Bellas Artes (por depósito de la Diputación Provincial de Valencia) de parecido esquema, con la tradicional composición situada en el interior de una estancia enlosada desde la que, a través de un vano porticado, puede contemplarse, en la lejanía del paisaje, las tres cruces desnudas del monte Calvario. Obra de un pintor nada diestro en la resolución de la perspectiva espacial, incluso torpe en lo figurativo —la efigie de Cristo insólitamente articulada parece haberse inspirado en la de la muy anterior tabla de la Incredulidad de santo Tomás, de Marçal de Sax, en el Museo Catedralicio y Diocesano—, el proceder del antiguo Hospital General —una fotografía de un álbum ilustrado de 1927 la sitúa en el despacho del Administrador— le otorga un

39. BENTO DOMÉNECH, F.: “El Maestro de Cabanyes y Vicente Macip. Un solo artista en etapas distintas de su carrera”, *Archivo Español de Arte*, 263, 1993, p. 229 y ss.

40. *Ibidem*, p. 236 y ss.

41. *A history of spanish painting*, vol. XI, p. 172.

42. *Ibidem*, 1935, vol. VI, p. 392.

singular interés histórico. Efectivamente esta tabla nos remite al hecho histórico de la refundición del antiguo hospital de Santa María *dels Ignoscents* y de los restantes hospitales privados de la ciudad (salvo el leprocomio de *Sant Llatzer*) en uno solo o General, lo que se llevó a efecto –ya se ha dicho– en 1512, por sentencia arbitral, ampliando el primero, y trocando su advocación por la de la *Primera Aparición* de Cristo a la Virgen precisamente, eco sin duda de una devoción floreciente muy difundida ya a través de las pinturas que venimos comentando. La asociación de la misión redentora, salvífica, de Cristo, a la mediación correudentora de la Virgen, titular del primitivo Hospital, y la propia intercesión de Jesucristo y su Madre unidos ambos en la iconografía de la *Primera Aparición* resultaba muy a propósito, desde luego, para intitular el nuevo hospital. Dado, además el carácter consolador que sugiere dicha *Primera Aparición*, a la sensibilidad hagioterapéutica de la época debió parecer oportunísima tan alto patrocinio sanador para el nuevo establecimiento hospitalario.⁴³ La misma presencia insólita de las cruces desnudas al fondo del paisaje de esta tabla, remiten en cierto modo al emblema de la antigua cofradía de la Virgen bajo cuyos auspicios se fundara en 1409 el primitivo hospital de locos –una cruz entre dos santos inocentes– y a la dedicación de su cementerio bajo el título de Santa Cruz del Monte Calvario.⁴⁴

En relación con esta tabla, con la que conecta estilística y cronológicamente, ha de citarse la del Museo Diocesano de Palma de Mallorca, de mayor calidad, atribuida a Pere Terrens.⁴⁵ La escena se sitúa en una cámara pavimentada de azulejería valenciana, detalle éste que acentúa el carácter vernáculo de la pintura, en cuya iconografía no faltan los usuales componentes, resuelto todo en un tono de solemne corrección.

Cronológicamente anterior, quizá, a todas estas pinturas (salvo la del Maestro de Perea) y más avanzada estilísticamente, resulta la *Primera Aparición* de la predela del retablo de los Siete Dolores, en la iglesia de San Pedro de Xàtiva.⁴⁶

43. Con el título de la *Primera Aparición* era designada también la procesión que anualmente se celebraba durante la primera semana de Pascua en derredor del Hospital, partiendo de su iglesia y retornando a ella. Mossén Porcar nos ha transmitido media docena de noticias curiosas respecto a esta procesión del tenor siguiente: "Dimarts a 29 de mars de 1622 tercer dia de pascua de resurreccio a la vesprada feren processo de la primera apparicio al hospital general anaren totes les crues y officis yls sis jurats ab les gramalles vermelles de domas ab lo sindich y racional y un dels domers de la seua portaua la imatge de nostra Señora que pinta Sant Lluç y per assistent lo canonge Pellicer". (*Coses evengudes en la ciutat y regne de Valencia*. Madrid, edic. V. Castañeda Alcover, 1934, vol II, p. 71-72.

44. TEIXIDOR, J: *Antigüedades de Valencia*, Valencia, 1895, II, p. 327.

45. G. LOMPART: *La pintura medieval mallorquina, su entorno cultural y su iconografía*. Palma de Mallorca, 1977-78, vol. III, p. 165-166. Una repercusión del tema en la pintura catalana se detecta en el retablo de la Virgen de la Magrana o de la Esperanza, en la Catedral de Perpignan, obra de principios del siglo XVI. De la segunda o tercera década es una tabla con el mismo tema –bien que dependiendo de otra fuente literaria–, perteneciente a la escuela toledana de Juan de Borgoña o a la sevillana de Jorge Fernández Alemán según apreciación que copiamos del Catálogo de las tablas de primitivos españoles de la colección de la Excm. Señora Doña Trinidad Scholz-Hermensdorff. Madrid, 1911.

46. TORMO, E.: *Las tablas de las iglesias de Játiva*. Madrid, 1912, p.44 y ss., y "Rodrigo de Osona, padre e hijo, y su escuela", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1933, II, p. 65 y ss.

Pertenciente, según Tormo, a lo "más selecto que Játiva ofrece al amante de las artes en sentir de pintura exquisita, de factura y técnica perfectas", el panel a que nos referimos introduce a la habitual composición una novedosa sensibilidad naturalista en la que confluyen un italianismo renaciente y una adhesión mayor todavía al realismo flamenquizado, quizá por influencias de Paolo de Santo Leocadio y Bartolomé Bermejo, respectivamente, lo que hizo pensar a Tormo tratarse su autor de un discípulo aventajado de Rodrigo de Osona que residiría en Xátiva entre 1480 y 1500. El paisaje del fondo, en cuya lejanía se representa el sepulcro vacío con dos diminutos ángeles y un miniaturizado *Noli me tangere* evoca, más si cabe, el recuerdo del arte de los Osonas.

A un lenguaje decididamente italianizante, pese a ciertos resabios tradicionales, se adscribe el panel de la *Primera Aparición* integrado, por caso curioso, en la espiga del retablo de la Adoración de los Pastores, en la Cluet Collection de Georgia, USA. Obra atribuida a Miguel Esteve,⁴⁷ discípulo de Fernando Yañez, esta pintura, datada hacia 1520, aporta el detalle curioso de verse al fondo del aposento donde se desarrolla la escena, a través de un arco carpanel, el dormitorio y cama con dosel de la Virgen.

La predela del retablo del Cristo de la Penitencia perteneciente al gremio de molineros, en el Almodí desde antes de 1869 al menos, obra anónima de hacia 1500⁴⁸ reúne la particularidad de representar la escena desdoblada en los compartimentos laterales de la predela, la Virgen y Cristo resucitado en uno y los Padres del Limbo en otro, separados al centro por San Miguel luchando contra el dragón infernal, aquí en alusión, probablemente, a la victoria de la gracia sobre el pecado consecuente a la obra de la Redención.



Foto 3

47. POST, vol. XI, p. 326.

48. CATALÀ, M. A.: *Colección pictórica del Excmo. Ayuntamiento de Valencia*. Valencia, 1981, p. 122.

Una interpretación realmente monumental del tema que venimos abordando nos lo ofrece, en clave decididamente renacentista, Fernando Yáñez de la Almedina en su pintura adquirida por el Museo del Prado recientemente.⁴⁹ (foto 3). Obra de hacia 1530, contemporánea con su Resurrección del Museo de Bellas Artes, y en el extremo opuesto de la sensibilidad arcaizante y ecléctica del Maestro de Perea, el apurado estudio anatómico de las figuras de Cristo y de algunos patriarcas –reconocibles Adán, Eva, Moisés, San Juan Bautista y San Dimas, el Buen Ladrón, uno de los justos incorporados por Sor Isabel de Villena al séquito del Resucitado–, constituye síntoma significativo, entre otros logros, del avance artístico experimentado por la pintura valenciana con sólo fijarnos en su evolución a través de un tema iconográfico como el presente, ciertamente complejo en su composición, agrupación numerosa de figuras y encuadre escenográfico.

A una interpretación arcaizante del tema corresponde la *Aparición* de una tabla reproducida por Manuel González Martí,⁵⁰ en la que no falta, tampoco, la figura de San Dimas con Adán y Eva, grupo de Patriarcas, don ángeles y, por supuesto, el altar-oratorio con la corona de espinas, aquí entre dos candelabros con sendas velas encendidas.

Coetánea de estas dos pinturas es la de la colección Lassala (Valencia), obra relacionable con Vicente Macip –según Albi⁵¹ o del Maestro de Alzira.⁵² Esta *Primera Aparición* resulta concebida casi como una *sacra conversazione* sobre un fondo de arquitectura clasicista y en la que las figuras de los patriarcas aparecen un tanto relegadas, en tanto se incorporan a la composición, asomando sobre un rompimiento de gloria, la figura de Dios Padre y la Paloma, acompañados de querubines, lo que constituye una representación trinitaria asociada a la Virgen absolutamente inusual.

Ya de fecha posterior son dos pinturas joanescas con las que parecen agotarse todas las fórmulas usadas hasta ahora. Se trata de la tabla central añadida a uno de los dos retablos del grémio de pelaires de la iglesia de San Nicolás, en Valencia, más relacionable con el arte de Vicente Macip con ser obra de Joanes, de hacia 1545,⁵³ y la del banco del retablo de San Antonio y Santa Bárbara de la iglesia parroquial de Onda, fechado en 1558.⁵⁴ La primera se ajusta en todo a la *Aparición* del retablo de San Pedro ya citado de Vicente Macip, salvo en la distinta posición del resucitado. La de Onda entronca con modelos cuatrocentistas y es obra realizada con la intervención de discípulos de Joanes.

El valor fragmentario de las piezas conservadas y el elevado número de pinturas que hay que suponer como irremediabilmente perdidas dificultan una

49. GARÍN LLOMBART, Felipe Vte.: *El legado Villaescusa*. Madrid, 1993, p. 32-35.

50. *Cerámica al Levante Español. Siglos medievales*. Barcelona, 1952, Vol III, p. 396.

51. ALBI, J.: *Juan de Juanes y su círculo artístico*. Valencia, 1980, I, p. 297-298.

52. DÍAZ PADRÓN, M y PADRÓN MÉRIDA, A: "Miscelánea de pintura española del siglo XVI", *Archivo Español de Arte*, 1983, p. 210 y ss.

53. ALBI, *ibidem*, I, p.447 y II, p.35-38.

54. *ibidem*, II, p. 103-106.

valoración más ajustada respecto al verdadero alcance y difusión del tema, ciertamente no escaso, “favorito” de la pintura valenciana en calificación de Post.⁵⁵ Su propagación se cimenta desde luego en una devoción tradicional arraigada, difundida por el propio San Vicente Ferrer e impulsada por el géneo literario de Sor Isabel de Villena, algunos de cuyos componentes iconográficos pudo haber inspirado decididamente en época propicia para ello, en la que la presencia poderosa del sufrimiento y de la muerte parecen dar paso al advenimiento de una vida más esperanzada, de una nueva edad. Ello, el cambio de mentalidad que supone una nueva época, más que un pretendido rigorismo hagiográfico tridentino revalorizador de los textos canónicos frente a cualquier otra fuente, explicaría la rarefacción progresiva de un tema hasta su absoluta desaparición. Sintomáticamente, no conocemos ejemplos de la *Primera Aparición* posteriores a Juan de Juanes, por más que abundan, disociados, el tema del Descenso al Limbo y el de la Resurrección estrictamente localizada sobre el santo sepulcro. Pacheco, en su tratado *El arte de la pintura* (1649) en su epígrafe “*Pintura de la primera Aparición de Cristo resucitado a su Santísima Madre*”⁵⁶ aún se detiene ante este tema, bién que mezclándolo con la segunda Aparición. El P. Interián de Ayala en su *Pictor christianus eruditus* (Madrid, 1730) ni lo analiza ni lo censura, sencillamente lo ignora ya por completo.

Retomando el problema de la posible influencia de la *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena en la pintura valenciana de finales del siglo xv y primeras décadas del xvi, concretada o no al tema iconográfico de este artículo, cabe preguntarse: ¿influyó la *Vita Christi*, con todo lo que ella integra y representa, en determinadas representaciones pictóricas como las analizadas, o bien éstas, con la aportación de eventuales estampas o grabados que desconocemos, pudieron estimular la mente tan imaginativa de Sor Isabel? La cuestión resulta problemática y apunta por la verosimilitud de ambas hipótesis. En nuestra opinión, el colorista texto de la *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena –en el que un hilo de seda va enhebrando las gemas polícromas de determinados textos de la Sagrada Escritura o las irisadas perlas de los dichos de los Santos Padres intercaladas a su relato– pudo ser tributario de la iconografía del momento y, también, en algún caso concreto, haberla inspirado.

Pero, parafraseando a M. Felix Vernet,⁵⁷ la *Vita Christi* –como las *Meditationes* atribuidas a San Buenaventura– no fue escrita pensando en los artistas o en sus clientes, sino que responde a impulsos de amor divino para inflamar la devoción de unas almas piadosas. Ello no obsta para no dudar que su influencia haya invadido el arte y que sus imágenes literarias, producto de una sensibilidad realmente pictóricista, posean, por añadidura, un poderoso estímulo visual y visionario.

55. *A history...*, vol VI, p. 270; XI, p. 172 y 326; XII, p. 755.

56. Edic. Bassegoda. Madrid, 1990, p. 651-654.

57. *La spiritualité medievale*. París, 1929, p. 35.