

# SAN DIMAS Y EL DONANTE (ATRIBUIDA A MIGUEL ESTEVE). ESTUDIO ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

JOSÉ MIR CUÑAT

**Abstract:** This study tries to gather information about the possible authorship of the work *San Dimas y el Donante*, attributed to Miguel Esteve and property of the Cathedral of Valencia. It also tries to give response to the existence of a work with an unusual iconography, not only in Valencia but in Europe too. It has a profound iconological analysis via the closest sources to the author and the donator, penetrating in the Valencian scene halfway between the XV and XVI centuries.

**Key words:** Iconography / San Dimas / Miguel Esteve, painter / 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries

**Resumen:** En este estudio se intenta arrojar datos sobre posible autoría de la obra *San Dimas y el donante*, atribuida a Miguel Esteve, perteneciente a los fondos del Museo de la Catedral de Valencia. Del mismo modo, dar respuestas a la existencia de una obra de inusual iconografía en el ámbito no sólo valenciano sino europeo, realizando un análisis iconológico profundo por medio de las fuentes más cercanas al autor y al comitente, ahondando en el panorama valenciano a caballo de los siglos XV y XVI.

**Descriptores:** Estudio iconográfico / San Dimas / Miguel Esteve, pintor / siglos XV y XVI / Valencia

## Localización histórica

LA obra *San Dimas y el donante* es óleo sobre tabla, de 188 por 140 cm., perteneciente a los fondos del Museo de la Catedral de Valencia. La capilla que pudo presidir en su día nos es hoy completamente desconocida, al tiempo que la autoría es una atribución a Miguel Esteve.

Las fuentes nos sitúan la tabla de San Dimas presidiendo y dando nombre a la capilla de la que era titular en la catedral de Valencia dos siglos más tarde de su ejecución. Concretamente la cuarta capilla radial de la girola del lado noroeste, hoy dedicada al Cristo de la Buena Muerte, convertido en titular tras los cambios realizados pasada la guerra civil.<sup>1</sup>

Según Sanchis Sivera dicha capilla pasó por diferentes titulares desde su construcción.<sup>2, 3</sup> No será hasta la primera mitad del siglo XVIII que fuera dedicada por el canónigo José Manuel Sanchis de Oribay (muerto en

1745) a San Dimas, colocando la tabla de nuestro estudio presidiendo dicha capilla. Dedicación, por los datos que conocemos, respetada tras la reforma realizada a finales del siglo XVIII, de no deberse a un mismo beneficio testamentario del canónigo.<sup>4</sup>

Pero no sería éste el último emplazamiento de la obra. Pasando con posterioridad a la colección del Museo catedralicio —y tras su exposición en *La Luz de las Imágenes*—, retornará a su capilla el 4 de abril de 2000 según disposición del cabildo,<sup>5</sup> para en este caso presidir el muro lateral izquierdo.

La atribución a Miguel Esteve es la más actual de todas. La tabla fue atribuida por Post<sup>6</sup> a Yáñez de la Almedina, no sin ciertas dudas, pero claramente a su círculo, y considerándola una de las mejores obras. Sanchis Sivera, del mismo modo, veía más una dirección concretada en Yáñez de la Almedina, pero bien con la intervención de Llanos o algún discípulo; Tormo por el contrario, a Yáñez sólo le adjudica la dirección por los

<sup>1</sup> Oñate, J. A. (1980): "La girola de la Catedral de Valencia", *Archivo de Arte Valenciano*, 29-38.

<sup>2</sup> Erigida en origen por el Obispo Andrés de Albalat, fue conocida como de Jesucristo por el beneficio fundado por D.<sup>a</sup> Magdalena de Monpalau, en 1386, y como de *Pasione Imaginis*, siendo presidida por un retablo dedicado al hecho de la *Pasión de la Imagen de Berito*. Mientras, los laterales fueron ocupados por el sepulcro incrustado en la pared del Obispo Albalat, ostentando sus escudos, situado en el lado de los Evangelios, y el de Jaime Castelló en el muro de la Epístola. Sanchis Sivera, J. (1909): *La Catedral de Valencia. Guía histórica y artística*, Valencia, Imprenta de Eco. Vives, 314 p.

<sup>3</sup> Más tarde se la conocería también como capilla de la Santa Espina, dado que en ella se conservaba y veneraba desde 1422 la espina donada por su entonces patrono M. Jaime Castelar, Oñate, J. A. (1980), op. cit.

<sup>4</sup> El escudo que ostentara el altar, no identificado, era partido, con una sección de gules con tres fajas de azul, y otra dorada con tres troncos y hojas verdes, apareciendo como timbre un ángel empujando una cruz, detrás del cual, sobre faja dorada se leía la inscripción siguiente: *In hoc signo vinces*. Sanchis Sivera, J. (1909), op. cit.

<sup>5</sup> Sancho, J. (2000): "Leer un cuadro. Historia y leyenda del buen ladrón", en: *Paraula. Iglesia en Valencia*, 25 nov., año XIII, n.º 682, Valencia, Diócesis de Valencia, 15 p.

<sup>6</sup> Post, Ch. R. (1970): "The Valencian school in the early Renaissance", en: *A History of Spanish Painting*, vol. XI, New York, Kraus Reprint Co., 259 p.



Vista general.

rostros, los paisajes con figurillas, las arquitecturas, o el propio ángel en vuelo, pero la falta de excepcionalidad la adjudica a la intervención de Llanos o discípulos, considerándola una obra en exceso mixtificada.<sup>7</sup>

En publicaciones más cercanas como *Recuperando Nuestro Patrimonio* del Museo de Bellas Artes de Valencia, era directamente atribuida a Fernando de los Llanos. Mientras, el catálogo *Los Hernandos, pintores hispanos del entorno de Leonardo*, de 1999, no hace mención alguna a la tabla.

La última y actual atribución se debe a la exposición en la Catedral de Valencia "*La Luz de las Imágenes*".<sup>8</sup> Dicha atribución, dentro del círculo de los Hernandos, se concreta en la figura de Miguel Esteve. Tomando de base obras en la actualidad unánimemente atribuidas a Miguel Esteve —como *La Virgen con el Niño* y *San Juanito* de la colección Tolrà o las cuatro tablas conservadas en el Museo San Pío V: *la Sagrada Familia en el taller de San José*, *la Anunciación*, *una Resurrección* y un *Miguel arcángel*— se puede afirmar una atribución directa a este pintor, documentado en Valencia en el primer cuarto del siglo XVI.

Comparando el paisaje de la tabla de *La Sagrada familia en el taller de San José*, vemos repetir tal y como se realiza en la de San Dimas, un paisaje con mínimos

detalles, con el uso en ambos casos de un paisaje fluvial atravesado por un puente, e incluso arquitecturas tanto puramente clásicas como otras de carácter gótico; plagados éstos de figuras de mínimo tamaño, que contrastan con la gran monumentalidad impresa en las figuras del primer plano.

El examen de las obras realizadas para la *Capilla de los Jurados de Valencia* permite situarlo entre los discípulos de los pintores manchegos Yáñez de la Almedina y Fernando de los Llanos, los cuales, procedentes de Italia, llegan a Valencia antes de marzo de 1507 para pintar las puertas del retablo mayor de la Catedral valentina.<sup>9</sup> La historiografía clásica ha ido poco a poco aceptando una más que posible colaboración de Miguel Esteve en esta obra, y así argumentar su elección para decorar la citada Capilla.

La tabla sería por tanto de fechas relativamente posteriores. La rápida asimilación del lenguaje hernandiano nos obliga a considerar una formación anterior inclinada hacia las novedades renacentes introducidas con anterioridad por Paolo de San Leocadio en el medio valenciano, pero inequívocamente tributando en los medios compositivos a los primeros.

#### Aproximación iconológica

La tabla de nuestro estudio representa en primer plano a San Dimas atado a una cruz de troncos mediante cuerdas de forma asimétrica, apareciendo completamente desnudo, salvo por el pequeño paño de pureza de tonos oscuros, remarcando claramente un estudio anatómico de gran monumentalidad y marcado claroscuro que sirve de eje vertebrador de toda la obra. Las piernas del Santo reflejan un conocimiento directo de los *formulismos personales de la obra de Yáñez*,<sup>10</sup> reflejado en obras como el *San Sebastián* y la *Resurrección de Cristo*, ambos en el Museo de Bellas Artes. En este caso acrecentando los contrastes de claroscuro, por la torsión del cuerpo, dotando de gran dramatismo al conjunto.

En la zona superior aparece el ángel que recoge el alma del ya difunto San Dimas para elevarla a los cielos. En la zona inferior del mismo lado, el donante, un anciano que ora en actitud devota alzando la mirada hacia el crucificado, vestido y tocado con tonos terrosos oscuros, parece recibir la bendición con dos dedos, confirmando la fe en las dos naturalezas de Cristo, divina y humana, que el santo acababa de confesar. Y junto a él, a los pies de la cruz, aparece un cráneo.

El paisaje del fondo se divide en dos por la misma cruz, al lado izquierdo un paisaje terroso y rocoso en el que se desarrolla el tema de la *Natividad*, en el lado opuesto un paisaje fluvial con dos planos. En el primero aparece el tema del *Encuentro con los ladrones en la huida a Egipto*, en el segundo, arquitecturas tanto de carácter gótico —Castillo e Iglesia-ermita— como re-

<sup>7</sup> Tormo, E. (1923): *Levante. Provincias valencianas y murcianas*, Madrid, Guías Espasa-Calpe, 87 p.

<sup>8</sup> Soler D'Hyver, C. (1999): "San Dimas y el donante", en: *La Luz de las Imágenes*, Áreas expositivas II, Valencia, Generalitat Valenciana, 438-439.

<sup>9</sup> Tramoyeres Blasco, L. (1919): "La Capilla de los Jurados de Valencia", *Archivo de Arte Valenciano*, 10-100.

<sup>10</sup> Gómez, J. (1998): "Fuentes icónicas en los Hernandos", en: *Los Hernandos, pintores del entorno de Leonardo*, Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, 45-58.

nacentista —sobre todo destaca un puente que une ambas orillas—, donde cabe añadir elementos milimétricos como una pequeña barca conducida por un barquero o personajes ya no identificables por lo reducido de sus dimensiones.

También las tonalidades del paisaje parecen dividir la obra. En este caso los dos tercios inferiores tienen un predominio de los colores terrosos y ocres, mientras el tercio superior, arrancando de las más lejanas arquitecturas y del paisaje fluvial, posee un predominio de los colores azules que crean un bello celaje horizontal que parece recalcar el mismo travesaño de la cruz.

No obstante, para realizar una aproximación iconológica a la obra, empezaremos por analizar la figura principal: San Dimas. Atendiendo a los cuatro Evangelios, los dos malhechores aparecen innominados, diferenciándose simplemente por su posición en el momento de la crucifixión. Recibirán poco después diferentes denominaciones, pasando a Matha y Joca en las *Collectanea*, de Beda,<sup>11</sup> o el Titus y Dumachus del Apócrifo de la Infancia, mientras el Apócrifo de Nicodemo les otorga los nombres más conocidos de Dimas y Gestas.<sup>12</sup> En otros textos puede acompañarles el apelativo o simplemente éste en sustitución de los nombres, es decir, como el Buen Ladrón, o sus versiones latinas Sanctus Latro o Bonus Latro; o en traducciones derivadas de lenguas europeas frecuentes entre los siglos XV y XVI, como Disma, Dysmas o Dismas.

Se le considera patrón de los moribundos, los condenados a muerte, de los pecadores arrepentidos, de los ladrones, de los chamarileros y más modernamente de los restauradores de cuadros. Serán sobre todo los evangelios apócrifos, la leyenda áurea y la literatura hagiográfica los que desarrollen más este personaje.

Su representación como figura aislada se considera

infrecuente; cuando aparece así, suele ir acompañado de sus atributos como una cadena, portando la cruz en la que fuera crucificado, y/o la maza que usaron para partirle las piernas en el Gólgota.<sup>13</sup> Ninguna de las representaciones citadas nos ayudaría a interpretar nuestra obra de estudio,<sup>14</sup> a lo que hay que unir la gran diferencia espacio-temporal existente entre las representaciones independientes.<sup>15</sup> Aunque de suma importancia, por encontrarse en el ámbito valenciano, y más concretamente en la misma Catedral, es el caso del altar dedicado a San Dimas en la Capilla de San Juan Bautista y San Mena,<sup>16</sup> cuyo obrador sería Francisco Vergara, y del que no tenemos noticias de una existencia anterior.

La iconografía procedería por tanto de su representación en el Calvario, como una figura secundaria que suele aparecer en este tema. Mantendrá por tanto aspectos esenciales de esta representación, aunque no siempre rigurosos, y con variaciones importantes en el mismo medio valenciano —los tremendos tajos de los brazos no siguen en absoluto la versión original del *curifragium*—. Aunque sí aparecerá atado a la cruz *commissa*, cuya procedencia la encontramos en el norte de Europa —donde la *Leyenda de Santa Elena* no tuvo tanta influencia como en el medio bizantino e italiano—,<sup>17</sup> recurso utilizado para diferenciarlos del propio Redentor. Por ello aparecerá atado, y como muchas otras veces lo podemos encontrar con los brazos pasados por detrás del travesaño, representación asumida tempranamente en tierras valencianas.

Frecuentemente, la figura de San Dimas aparece iconográficamente asociada a otros temas;<sup>18</sup> como personaje secundario será partícipe de episodios plenamente relacionados con la salvación por arrepentimiento, elemento que justifica y sobre el que hace hincapié, tanto

<sup>11</sup> Saralegui, L. de (1946): "Sobre algunas tablas españolas (escarceos iconográficos)", *Archivo Español de Arte*, 131-159.

<sup>12</sup> Saralegui, L. de (1946), op. cit.

<sup>13</sup> El evangelio de San Juan, al igual que los apócrifos en general, nos narra que a los dos ladrones se les rompieron las piernas para precipitar su muerte, mientras viendo a Cristo muerto no le infligieron tal castigo, cumpliendo así la profética frase alusiva al Cordero Pascual: "ni le quebrareis ni un hueso", Éxodo 12,46. Recuértese que incluso en las prédicas de San Vicente Ferrer encontramos alusiones directas a este tema: "quando mori Jhesu Xristi, los ladres no eren morts" (Cuaresma de 1413). *Ibidem*.

<sup>14</sup> Conocidas obras en las que aparece San Dimas con las características citadas son: una pintura anónima del s. XV en Santa María Infraportas en Foligno, o un grabado de Jacques Callot en *Images de tous les Saints*, de h. 1617. Réau, L. (1997): *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de los Santos* (A-F), Tomo 2, vol. 3, Madrid, Ed. Serval, 379 p.

<sup>15</sup> Obra muy cercana en fechas, que demuestra una cierta devoción a San Dimas es la pieza citada por Post como panel Boehler de Lucerna representando a *San Dimas patricida* y que el mismo autor atribuye al maestro de Perea, activo en Valencia entre 1490 y 1510, debiéndose al comercio medieval su llegada a esta población. Post, Ch. R. (1970), op. cit., *The early Renaissance in Andalusia*, vol. X, 370 p. Lo que posiblemente incitó a este autor a pensar que el santo "enjoyed a special cult at Valencia", *ibidem*, vol. XI, 269 p. Obras también valencianas de siglos posteriores que demuestran una continuación de la devoción a San Dimas, e incluso su representación de modo aislado, de las que sin embargo no nos consta su pervivencia material, son el *San Dimas* de Ribalta mencionado en el testamento de don Diego de Vich como donación entre 62 pinturas al monasterio de Nuestra Señora de Murta, y el retablo dedicado a San Dimas situado en el trascoro de la catedral de Valencia realizado por Francisco Vergara. Orellana, M. A. (1930): *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Madrid, Gráficas Marinas, 586 p.

<sup>16</sup> Dicha capilla fue fundada por el canónigo Raimundo Ferrer, quien constituyó un beneficio en 1348. En 1580 el patronato es concedido a Dionisio Gamir Mercader, con derecho a sepultura y situándose su altar frente al referido de San Dimas, del que únicamente conocemos las características del escudo: Partido, primera sección con tres franjas sobre campo de oro, y segunda sección veros azules y blancos. Sanchis Sivera, J. (1909), op. cit. Mientras entre 1521 y 1522 los notarios Nicolás y Francisco Sapoça (padre e hijo) fundan un beneficio innominado en la misma capilla con derecho a enterramiento. Cárcel Ortí, M. (1979): *La Diócesis de Valencia y sus beneficiados (1501-1538)*, tesis inédita, tomo 1, 296 p.

<sup>17</sup> La leyenda de Santa Elena nos narra como la Santa tras el encuentro de las cruces de los tres ajusticiados consigue diferenciar la Vera Cruz del resto gracias a la intervención divina y no a la existencia de diferencia alguna entre ellas.

<sup>18</sup> Como *El descenso al limbo o anástasis* (elevamiento de la caída) en la Iglesia ortodoxa, siempre ha sido la representación que alude a la Resurrección utilizada en Occidente, ambas con alusión directa a la salvación o redención. Episodio que se sitúa cuando Cristo está en el sepulcro, haciendo partícipe así a la humanidad anterior a Cristo (antes Gratia). Tema de la anástasis que encontramos exclusivamente en el evangelio apócrifo de Nicodemo (VII, XXIV, 1-2). Volvemos a este tema porque en occidente se unirá a otro tema apócrifo, en este caso mariano: la aparición de Cristo a la Virgen acompañado de toda esa humanidad. Lo que queremos poner aquí de relevancia es que en esa primera aparición casi

en las representaciones pictóricas como en las paralelas obras literarias. No es de extrañar, puesto que ambos ladrones aparecen en multitud de textos hagiográficos que siguen directamente los Evangelios canónicos. De estos últimos únicamente el evangelio de San Lucas es el que añade la respuesta del Salvador: "Hoy estarás conmigo en el Paraíso",<sup>19</sup> producto de la defensa de Dimas sobre la inocencia de Cristo ante las injurias vertidas por Gestas.<sup>20</sup> Por ello para diferenciar al buen ladrón, éste se situará siempre a la diestra de Cristo, el otro a la izquierda, el primero siempre con actitud sumisa, mientras Gestas retorciéndose en la cruz.

Si en la iconografía podemos observar otras diferencias, en el occidente las señaladas serán las más tratadas. No cabe citar ejemplos por la gran cantidad existente. En este punto cabe señalar que el San Dimas de nuestro estudio aparece representado muerto —*en actitud serenísima, como si la fe en su propia salvación anulase todo rasgo de los dolores padecidos en instantes anteriores*—<sup>21</sup> con la inclinación de la cabeza elegantemente dirigida hacia el comitente, favoreciendo así el papel de intercesor, elemento remarcado aún más si cabe por la aureola que luce sobre la cabeza como primer santo mártir cruzario de la ley de Gracia.<sup>22</sup>

Pero no por esto, la devoción a San Dimas de forma independiente, puede considerarse nula e inexistente; sino más bien como un elemento complementario y ejemplificador muy utilizado por la Iglesia y al que no se deja de hacer referencia en los repertorios omnipresentes desde finales del siglo XIV. De la mano de franciscanos y dominicos encontramos la *Leyenda Aurea* de Santiago de la Voragine o el *Speculum historiae* de Vicente de Beauvais.<sup>23</sup> Y evidentemente, tampoco es nada desdeñable la influencia que debieron tener los *Flos Sanctorum* o vidas de Santo,<sup>24</sup> tanto manuscritas como posteriormente editadas.<sup>25</sup>

Tampoco hay que olvidar el panorama que desarrolla

por estas fechas la *Estricta Observancia* y la *Devotio Moderna*, sobre todo la primera de la mano de Santa Catalina de Siena, que junto a San Bernardino obtuvieron un culto inmediato tras su canonización —1461 y 1451 respectivamente—. La responsabilidad de la Santa en el desarrollo del culto a la Sangre de Cristo, junto al entusiasta recibimiento que los creyentes dispensaron a ésta, nos interesa en este caso por su asociación iconográfica en una obra del maestro de Cabanyes/Vicente Macip, de colección particular. En esta tabla podemos observar como la Santa recoge la sangre que brota del costado de Cristo en un cáliz, mientras María Magdalena besa devotamente los pies del Salvador y San Dimas y Santa María Egipcíaca oran a su izquierda.<sup>26</sup>

Al mismo tiempo, estas corrientes prerreformistas abogan por lograr una íntima relación del creyente con Dios, lo que pasaba necesariamente por el conocimiento directo de las Sagradas Escrituras, explicando la gran importancia de la literatura religiosa en lenguas vernáculas que se vivió durante el siglo XV.<sup>27</sup>

Por ello, a estas obras, comunes por lo demás a todo el orbe cristiano, hay que sumar toda la literatura valenciana, que especialmente en su siglo de oro cultivó de forma nada desdeñable, más bien al contrario, la literatura hagiográfica.

Por un lado, dentro de la literatura aristocrática de corte religioso nos encontramos con la obra de Sor Isabel de Villena, *Vita Christi*, publicada en 1497, de la más estricta fidelidad a la mística franciscana, y destinada a la meditación y la plegaria. Relevante en este caso, tanto por su posible influencia en la representación como por poner de relieve la importancia de la gracia del arrepentimiento final. De mayor interés es el capítulo CLXXX(X)I dedicado a este tema e intitulado *Com los ladres blasfemaven Jesús, e la un, meravellosamente convertit, demana misericordi, e lo senyor promesli paredys dient la segona paraula*. Sir-

---

siempre se representará a San Dimas, identificable en estos casos por portar la cruz *commissa*. Y justamente en el siglo XVI, encontramos dos ejemplos valencianos admirables, como una de las tablas del retablo dedicado a San Dionisio y Santa Margarita, obra de Vicente Macip, como en una de su hijo Juan de Juanes de la Parroquia de San Nicolás y San Pedro Mártir de Valencia. También lo podemos encontrar asociado a temas como el descenso a los infiernos, el juicio final y el paraíso, temas muy recurrentes en la iconografía bizantina. O bien relacionado con otros pecadores arrepentidos como María Magdalena, David y San Pedro, cosa que aparece en una obra de Rubens, siglo XVII, Réau (1997), op. cit.

<sup>19</sup> En base a la promesa citada, la Iglesia no vaciló en santificar a Dimas, el Buen Ladrón (Sanctus Latro). Los teólogos lo justificaron con dos argumentos, el primero que al estar crucificado a la diestra de Cristo, habría sido convertido por la propia sombra de Cristo, el segundo, que a falta de un bautismo en regla, habría sido asperjado por el agua que brotó de la herida hecha en el flanco derecho de Cristo. También es uno de los motivos por el cual lo encontraremos representado en la *Bajada al Limbo*, apareciendo entre los rescatados e identificado por portar su cruz.

<sup>20</sup> *¿Ni aún temes tú a Dios, estando en la misma condenación? Nosotros, a la verdad, justamente padecemos, porque recibimos lo que merecieron nuestros hechos; mas éste ningún mal hizo*. Lc. 23,40-41.

<sup>21</sup> Saralegui, L. de (1946), op. cit.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Falomir Faus, M. (1996): *Arte en Valencia, 1472-1522*, Valencia, Serie monografías, Consell Valencià de Cultura, 336 p.

<sup>24</sup> Ediciones de estas obras aparecen en la ciudad de Valencia en fechas anteriores o parcialmente coetáneas a nuestra tabla, aunque no conocemos la extensión de sus contenidos. Dudosa en cuanto lugar de edición y fecha, Valencia, Hagenbach o Hutz por estar falto de portada, colofón y algunas hojas finales puede datarse en 1496, antecedente posible de la edición de Jorge Costilla de 1514, en la cual el colofón reza *ara nouament corregit i e(n)mendat: en la metropolitana ciutat de Valencia*. Ribelles Comín, J. (1915): *Bibliografía de la lengua valenciana*, tomo I, Madrid, Biblioteca Nacional Ed., 167 p.

<sup>25</sup> Ciertamente la literatura catalana no desconoció del todo a San Dimas, el manuscrito 451 de la Biblioteca de Cataluña reproduce una primitiva *Historia dell sant ladre appellat Dimas*. Ferrando Francés, A. (1983): *Els Certàmens poètics valencians*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 749 p.

<sup>26</sup> Post corrige la interpretación que hiciera Saralegui al considerar a estos dos últimos personajes como Adán y Eva, dejando claras las identificaciones mencionadas. Indicando la pertenencia a la Colección Tortosa de Onteniente. Post, Ch. R. (1970), op. cit., tomo VI, 410 p. Del mismo modo es importante en este punto la conjunción en una misma obra de San Dimas con la que será con posterioridad la imagen clara de la penitencia y el arrepentimiento: María Magdalena.

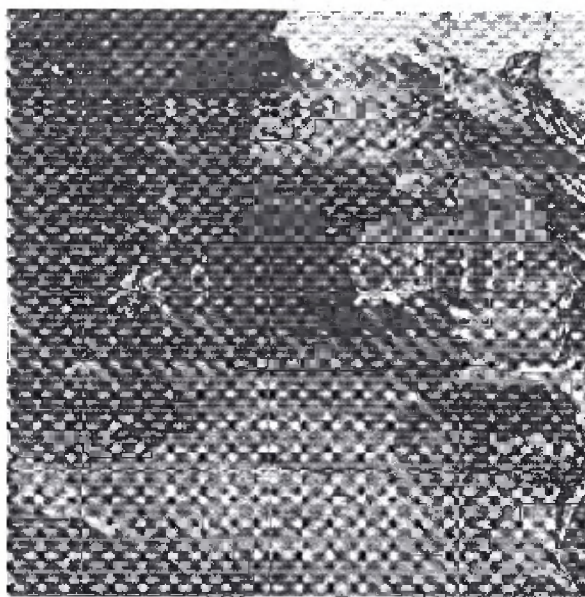
<sup>27</sup> Falomir Faus, M. (1996), op. cit., 325 p.

van de ejemplo los siguientes fragmentos: *O benaventurat ladre: ¿Com haveu caminat en tant poch temps? Passat haveu en fervor de fe als qui foren primers que vos. [...] vos no l'haveu vist en tal stat* (se refiere a las apariciones en gloria a un numeroso grupo de profetas que va citando a continuación), *ans en supplici de mort ab vos acompanyat, e haveulo com a rey y Senyor confessat. [...] Car, qui a vos mirarà e lo vostre exemple seguirà, conexerà que en tot temps, en totà edat, stant en lo pas de la mort, no tenint res de liure en la persona vostra sino lo cor e la lengua, vos sou axi altament convertit e la vostra amor a Jesús axi fermada.*<sup>28</sup>

San Dimas como vemos es un referente indispensable en la literatura, aunque las referencias hasta aquí citadas nos pueden sugerir únicamente reflexiones y meditaciones<sup>29</sup> para las cuales pictóricamente hablando un Calvario completo sería suficiente y aglutinante del tema general.

Pero pese al peso aristocrático de la obra literaria de esta época, en la que junto a Sor Isabel de Villena destacan con producciones igualmente de carácter religioso y marcado carácter personal Ausiàs March o Joan Roís de Corella,<sup>30</sup> será la cultura literaria de signo burgués la predominante a finales del siglo xv.

El grupo liderado por Bernat Fenollar,<sup>31</sup> y los poetas participantes en los *Certámenes Poéticos*, establecen relaciones fluidas entre la burguesía y la nobleza,<sup>32</sup> incluso se permitirá sin ningún tipo de trabas la participación a simples artesanos. Es en estos Certámenes donde encontramos ejemplos literarios, que no sólo mencionan a San Dimas como un personaje más, sino como protagonista. Tan cercanos en fechas a nuestra obra, e interesantes como el *Certamen en honor del Benaventurat Lladre lo gloriós Sant Dimas* realizado en Valencia hacia 1513 y del que conservamos únicamente la obra poética ganadora de Vicent Ferrandis.<sup>33</sup> Encontramos, pues, una evidente devoción, amplia y extendida, que bien pudo alentar el encargo de nuestra obra, poniendo de relevancia su papel como intermedio ante la gracia divina.



Natividad.

*Mas vós, gran sant, espill clar de misteris,  
Vent-lo tractar de tan cruel manera,  
Tot escopit, plagat, ple d'improperis,  
Tot sol, tot nuu, desert de refrigeris,  
gens no dubtàs de creure'l per qui era.  
Los mèrits seus vos feren tant merèixer,  
que.l mereixqués en poch espay conèixer. [...]  
[...] que si us seguim al temps de la mort nostra,  
ésser no ns pot negada la clemencia.  
Domchs suplicau ha Déu que.ls fels abraça,  
Que tal merçé com féu a vos nos faça.*<sup>34</sup>

Debemos a la pluma del ya citado Bernat Fenollar y de Johan Escrivà, Mestre Racional, el poema intitulado *Contemplacio à Jesús crucificat* publicado en la obra

<sup>28</sup> Dejando de lado la crítica filológica actual sobre la autoría de algunos capítulos, éste se incluyó en la edición de 1497. Puede encontrarse en: Villena, Sor I., *Vita Christi*, ed. facsímil dirigida y publicada por Miquel i Planas, R. (1916): en *Biblioteca catalana*, volumen II, Barcelona, 384-388.

<sup>29</sup> La importancia de Sor Isabel estriba en que concedió un papel activo y no solamente pasivo en el desarrollo espiritual del creyente, siguiendo el ejemplo de Santa Catalina de Bolonia, también clarisa, plantea la necesidad de unir al tradicional rezo el meditar y al mismo tiempo plasmar el fruto de esa meditación. Falomir Faus (1996), op. cit., 333 p.

<sup>30</sup> Interesante por su profunda inquietud religiosa, cabe destacar sus versiones del *Salterio* y *Lo Cartoixà* de Landolf de Sajonia, atento a la *devotio moderna* y tal vez no ajeno a sus raíces conversas, que le llevaron a tener serios problemas con la Inquisición. Aleixandre, F. y Ferrando, A. (1997): "La cultura literària i llibresca de la València quatrecentista", en: *Ausiàs March i el seu temps*, Valencia, Generalitat Valenciana, 25-47.

<sup>31</sup> Bernat Fenollar (1438?-1516), en 1467 es nombrado *sots-obrer* de la Seu de València, más tarde "escrivà de ració" i "Capellà e mestre de capella" de Fernando el Católico. El Consejo Municipal le asignaría en 1510 la Cátedra de Matemáticas del *Estudi General* en 1510, y fue encargado de redactar convocatorias como la del Certamen "*Luhors de la Verge Maria*" en 1474, que dio lugar al primer libro impreso en la Península Ibérica. Ferrando Francés, A. (1983), op. cit., 171 p.

<sup>32</sup> Aleixandre, F. y Ferrando, A. (1997), op. cit.

<sup>33</sup> En la segunda edición del *Cancionero General* editado por Jaime Costilla, 20-VI-1514, se recoge la obra de Vicent Ferrandis presentada al certamen junto a otras dos bajo el nombre genérico de *Obres de Vicent Ferrandis en lengua valenciana en què hagué joyas*. Puede encontrarse en Ferrando Francés, A. (1983), op. cit., 680 y ss. Este autor incluye datos biográficos de interés para plantear la diversidad de clases sociales que acudían a estos certámenes como que el poeta aludido era *brodador [...] e sa mare es pobre*. El oficio de éste aparece manifestado por el mismo poeta en otro certamen en el que participa como es el dedicado a Santa Catalina de Siena, Fuster, J. Pastor (1827): *Biblioteca valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días*, con adiciones y enmiendas a la de Vicente Ximeno, tomo I, hasta 1700, Valencia, copia facsímil (1980), 58 p.

<sup>34</sup> Ferrando Francés, A. (1983), op. cit., fragmentos, la obra completa se halla transcrita y publicada por este autor, 751-753.

*Historia de la passió de nostre senyor*, en Valencia en 1493.<sup>35</sup> En él hallamos un eslabón perfecto entre la literatura narrativa de corte aristocrático donde San Dimas es un personaje más, y el anterior certamen citado posterior en el tiempo— que le confiere un total protagonismo. Aunque sin duda ambos explicitan la importancia del arrepentimiento final:

Fenollar:

*En veureus tan just lo lladre us invoca  
contrit confessant a vos deu y hom  
y.l seu penedir tan granment vos toca  
que no sens renom  
en sant li mudas de lladre lo nom  
o gran valedor segura defensa  
gouern, llum e guiá dels bons pelegrins  
de vostra merce atenyen compenssa  
aquells trists mesquins  
que.n vos sa possenten perduts sos camins.*

Escrivà:

*En temps consemblants que mort per demerit  
al mon procura Adam lo primer  
Adam vos según ab infiní merit  
per l'home refet  
morint destruis de mort lo poder  
y en l'hora que vos ab causa tan iusta  
tancas lo gran cel aquell defallint  
en l'hora matexa clavat en la fusta  
lo mort soferint  
al lladre l'obria puix fon penedint.*

Continuando con el análisis de la obra, íntimamente ligado en nuestra representación de San Dimas, y en cierto modo aparentemente contradictorio a su representación iconográfica —dada su convencional adscripción a los pies de la cruz de Cristo— es el cráneo que aparece a los pies de la cruz, entre ésta y el donante.

Si en un principio la podemos considerar como un jeroglífico toponímico,<sup>36</sup> o bien como referente de la conocida leyenda de Adán,<sup>37</sup> no obstante, este cráneo siempre aparece acompañando la cruz de Cristo y no la del buen ladrón. Y pese a que lo podamos entender como un préstamo iconográfico, no hay que olvidar que también nos recuerda el destino inexorable del hombre, junto a la cruz, el triunfo de la muerte cristiana —acorde perfectamente a la representación—, y que en determinados sepulcros aparece acompañado por

frases como “*Memorare Novissima tua et eternun non pecabis*” o en obras pictóricas valencianas con la frase completa del Eclesiastés (7,40) “*In Omnibus operibus tuis memorare novissima tua et in aeternum non peccabis*”,<sup>38</sup> texto claramente alusivo a las postrimerías que puso en boga sobre todo las predicaciones de la Compañía de Jesús.<sup>39</sup>

Tampoco hay que olvidar la figura del ángel en la zona superior derecha que eleva a los cielos el alma de San Dimas. Aparece recortado, ya que la obra se conserva incompleta. Los ángeles aparecen en las Sagradas Escrituras como emisarios, como genios benéficos, que ofrecen al hombre un mensaje agradable. Si bien, como indica S. Sebastián, el papel fundamental que atestigua la Biblia es el culto divino, de ahí su papel fundamental en la liturgia cristiana. Su configuración iconográfica no tardó en extenderse, convirtiéndose en elemento esencial en toda representación religiosa en las distintas actitudes desempeñadas. Los ejemplos son muchos, cabe destacar, eso sí, que la fuente icónica procede directamente de los Hernandos, con un tratamiento idéntico de los plegados de los paños.

Dos escenas, como hemos dicho, aparecen también en el fondo de la obra. La primera que desarrollaremos aquí es el encuentro de la Sagrada familia con los ladrones, dada la participación directa de San Dimas:

El encuentro con los ladrones se sitúa en la Huida a Egipto; aunque en los evangelios canónicos sólo cita escuetamente Mateo (2,13-15), serán igualmente los apócrifos y la literatura hagiográfica, con diferencias narrativas significativas, los que desarrollen tanto la Huida a Egipto como los episodios acaecidos en ésta. El encuentro con los ladrones lo podemos encontrar desarrollado de forma importante en el Evangelio Árabe de la Infancia. En éste se cita directamente a dos soldados, Tito y Dúmaco, y por otro, tras la intervención de Tito a favor de la Sagrada familia,<sup>40</sup> se produce la revelación de salvación: “*¡Oh madre mía, dentro de treinta años, los judíos me crucificarán en la ciudad de Jerusalén, y conmigo, crucificarán a estos dos bandidos, Tito a mi derecha, y Dúmaco a mi izquierda! Y, en aquel día, Tito me precederá en el Paraíso*”.

Sin embargo, Sor Isabel de Villena trasladará la importancia no al encuentro con un número indeterminado de ladrones,<sup>41</sup> sino a la estancia en la cueva, donde Dimas, hijo de *lo principal capita d'aquells lladres*, será sanado milagrosamente. Es en el siguiente capítulo donde Sor Isabel de Villena tratará la revelación de cómo San Dimas será *hu dels grans e asenyalats sancts de parays, car, ab tot que ell en lo seu jovent seguirá*

<sup>35</sup> Fuster, J. Pastor (1827), op. cit., 52 p.

<sup>36</sup> Los cuatro evangelistas nos recuerdan que la colina del Gólgota sobre la cual fue crucificado Cristo en arameo significa calavera: Mateo 27,34; Marcos 15,62; Lucas 23,33; Juan 19,17.

<sup>37</sup> Narración que sitúa a éste enterrado en el mismo Gólgota, y siguiendo a Mateo (27,52) cuando el Salvador expiró “la tierra tembló y se hendieron las rocas; se abrieron los monumentos, y muchos cuerpos de Santos que dormían resucitaron”, por ello la calavera del primer hombre vuelve a salir a la luz, símbolo de que la salvación será universal.

<sup>38</sup> La obra de Vicente Macip *Memento Mori* del Museo de Bellas Artes San Pío V de Valencia se reduce a la calavera acompañada de una cartela con el texto citado.

<sup>39</sup> Así como los mismos textos de San Ignacio de Loyola *Ejercicios Espirituales* recomendaban se meditase sobre la muerte próxima, método que más tarde, en 1548, aconsejó Pablo III a todo el orbe cristiano. De ahí que pasase a convertirse en atributo de los santos penitentes como San Jerónimo y la Magdalena. *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*, Madrid, Ministerio de Cultura, 224 p.

<sup>40</sup> Tito presenta a Dúmaco un cinturón como garantía de 40 dragmas para que éste no despierte a los restantes ladrones y roben a la Sagrada familia. *Evangelio Árabe de la Infancia* 23, 1-2.

<sup>41</sup> Miquel i Planas, R. (1916), op. cit., Com la senyora e Joseph vingueren a una cova de lladres, Capítulo LXXXV, tomo I, 343-345.

los apetits e males inclinacions del pare seu, añadiendo más adelante *aquest se convertirà a la amor e conexença del dit Senyor, fill meu, ab tanta força de fe, que ab tot lo veura en pena e turment e en molta humiliacio, lo confessarà rey e Senyor e donador de gloria quant los juheus e majors de la ley lo maleyran e menysprearan; aquest tendrà la fe ferma quan los criats y deixebles del fill meu la pedrán; en aquest contemplaràn largament los peccadors la granea e inmensitat de la misericordia divina.*<sup>42</sup>

Como vemos esta escena remarca más aún el sentido de la obra sobre el arrepentimiento final y la consiguiente salvación, incluso en el siguiente capítulo<sup>43</sup> Sor Isabel de Villena nos indicará *Ara coneixem verdadera-ment que lo Senyor no avorreix los peccadors, puix per amor d'ells s'es fet home.* Esta interpretación nos obliga, por tanto, a realizar una lectura temporal de las escenas del paisaje de izquierda a derecha, motivado posiblemente por la tradición clásica de situar a la diestra lo positivo y en la siniestra lo negativo, por lo demás muy típico en la pintura de la época.

El encuentro con los ladrones aparecerá en occidente como muy tarde hacia el siglo XI.<sup>44</sup> En este caso la procedencia icónica se toma directamente de la estampa de Durero *La Huida a Egipto* (h. 1505). Procedencia que asume incluso el giro de San José hacia la Virgen y el más mínimo detalle de la posición de orejas y patas del animal.

Sin embargo, la segunda escena desde el punto de vista iconográfico corresponde a la plasmación de la Natividad. Si bien podríamos basar nuestra interpretación únicamente siguiendo los textos citados anteriormente, puede existir otra posibilidad.

Esta escena amable, reducida únicamente a la Virgen, el Niño y San José, también la veremos acompañando monumentos funerarios, no hay que olvidar que el Nacimiento de Cristo para el fiel cristiano significa el comienzo de la redención, gracias a la cual el hombre puede aspirar a la salvación de su alma.<sup>45</sup> Aunque

en los evangelios canónicos no se desarrolla,<sup>46</sup> esta escena se describe con claridad en el Proto-evangelio de Santiago (XVII,2/XVIII,2), donde se citan la cueva y el asna, que en este caso aparece ligeramente fuera de la escena, dotándola de un mayor sentido narrativo de lo habitual, ya que es el mismo animal que les ha acompañado en el viaje tras el decreto del emperador Augusto y que encontramos en la otra escena.

No sería pues de extrañar que se situaran en este orden las escenas, a la izquierda la salvación individual del personaje y a la derecha la salvación conjunta de la humanidad. Esta argumentación nos lleva necesariamente a realizar un análisis minucioso del mismo paisaje.

Las arquitecturas situadas en la parte superior del donante son un castillo y lo que asemeja a una ermita, todo ello de carácter medieval y no renacentista, sin embargo al otro lado de la cruz y acompañando a la natividad, las arquitecturas son todas renacentistas donde destaca una puerta a modo de arco triunfal, que podríamos tildar de puertas del cielo y de representación de la Jerusalén celeste.<sup>47</sup> Parecen simular los dos mundos contrapuestos, el terrenal del propio donante y el celestial, la propia salvación. Ambos mundos aparecen separados por el río, pero conectados por dos elementos: el puente, todo un puente renacentista, y una pequeña barcaza orientada justamente hacia la orilla celeste, dirigida por un barquero blandiendo un largo remo, identificable con Caronte<sup>48</sup> pese a lo reducido de su tamaño y a su carácter meramente puntual en el conjunto de la obra.

El puente como nexo de unión entre dos mundos es uno de los simbolismos más universalmente reconocidos<sup>49</sup> en cuanto permite comunicar las dos riberas de un río, relacionar los contrarios, conectar un mundo con otro, el terrenal y el celestial. El puente se convierte en el paso del estado humano a los estados supra-humanos, el de la contingencia a la inmortalidad, el del mundo sensible al mundo suprasensible, etc.<sup>50</sup>

<sup>42</sup> Miquel i Planas, R. (1916), op. cit., Com lo fillet del capità dels ladres fon guarit per la Mare de Deu, la qual revela a Sant Joseph com aquell chiquet seria lo Sanct Ladre Dimas, Capítulo LXXXVI, tomo I, 346-351.

<sup>43</sup> Ibidem. Com la Senyora exint de la cova dels ladres, continua son camí e pervengue en terra de Egypte, Capítulo LXXXVII, tomo I, 351-352.

<sup>44</sup> De este siglo data el capitel de la portada de Saint-Benoît-sur-Loire donde un ladrón armado cual caballero precede a la comitiva. Réau, op. cit., 378 p.

<sup>45</sup> En la España del primer Renacimiento es muy típica la aparición de la Natividad en los sepulcros, no prolongándose más allá del primer tercio de siglo. Redondo Cantera, M<sup>a</sup> J. (1987), op. cit., 158 p.

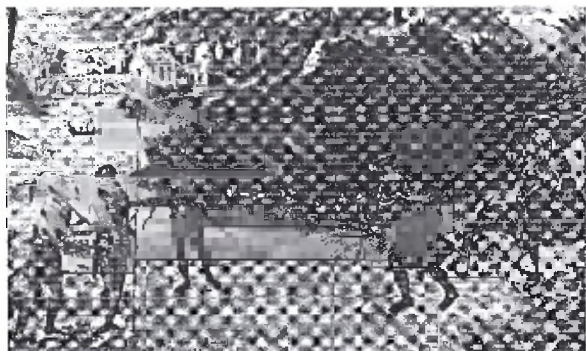
<sup>46</sup> Sólo aparece citado escuetamente por Mateo (2,1-12) que habla de los sabios y sus dones, y Lucas (2,1-20), que habla del pesebre y la adoración de los pastores. Ambos textos no nos sirven en este caso porque la escena en nuestra obra se reduce a la Natividad en su significado etimológico, y se desarrolla en el interior de una cueva.

<sup>47</sup> Consideramos que en este caso no hace referencia a la Jerusalén terrenal o geográfica, que acompañada del vaticinio de Jeremías *Le volveré mis espaldas y no le manifestaré mi benigno rostro, el día de su perdición* (18,17), aparecerá en *Calvarios* completos, tras la figura de Cristo, precisamente siempre detrás, ni a un lado ni a otro. Al mismo tiempo la representación está muy cercana a la de *Porta Coeli* de la Letanía Lauretana que acompaña en esta época a la representación de la Inmaculada Concepción.

<sup>48</sup> Caronte fue adoptado por la iconografía cristiana cuando trataba de abordar temas de ultratumba, uno de los ejemplos más relevantes es el que aparece en la Capilla Sixtina. Revilla, F. (1995): *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Ed. Cátedra.

<sup>49</sup> Desde diversas leyendas de Europa oriental al *Ciclo artúrico* occidental, desde la tradición irania del puente del Chinvat, al Islam con el puente de los siete arcos correspondientes a los siete deberes del creyente. Chevalier, J. y Gheerbrandt, A. (1995): *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ed. Herder.

<sup>50</sup> Es interesante que incluso el título de *pontifex*, que fue el emperador romano y continúa siendo el papa, como representante máximo de la Iglesia Católica, significa *constructor de puentes*; el pontífice es a la vez el constructor y el puente mismo, como mediador por excelencia, conciliador y nexo de unión entre el cielo y la tierra. Siguiendo las palabras de San Bernardo, el pontífice, como lo indica la etimología de su nombre, es una especie de puente entre Dios y los hombres. *Tractatus de Moribus et Officio episcoporum*, III, 9. Ciriot, J. E. (1991): *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor. Título que heredaron del estamento religioso romano, que en su vertiente más pragmática hace referencia a la trascendencia que tuvo la construcción de puentes en los orígenes de la fundación de Roma. Revilla, F. (1995), op. cit.



Encuentro con los ladrones.

Pero como elemento formal más cercano a las corrientes prerreformistas ya citadas, cabe recordar que en el *Diálogo* de Santa Catalina de Siena encontramos un paralelismo más directo en la *Salvación del Mundo*:<sup>51</sup> *Dios tiende con su hijo un puente, que une entre sí tierra y cielo, humanidad y divinidad. Más adelante añade: Pero antes quiero que mires este puente que es mi unigénito hijo. Mira como la tierra de vuestra humanidad está unida con la grandeza de la divinidad* (Cap. XXII). Y en el capítulo XXV, en concreto y de especial interés para nosotros por su identificación con San Dimas, comenta: *Si bien lo considero, ¡oh suma y eterna verdad! Yo soy el ladrón, y tú eres el que está ajusticiado por mí, porque veo al Verbo, tu hijo cosido y clavado en la cruz, del que hiciste puente para mí, según has manifestado a tu miserable sierva [...] Pasado el Puente, se llega a la puerta, parte del puente mismo, por la que todos tenéis que entrar.*<sup>52</sup>

La otra orilla por definición sería la muerte, pero el encargo de esta obra pía no es más que el intento de redimirse y materializar, de algún modo, la fe en la salvación del alma por el arrepentimiento, la creencia en el triunfo de la muerte cristiana.

Por último cabe analizar la figura del donante. Situado a los pies de la cruz con dimensiones proporcionales, en la actualidad no está identificado, siendo todo conjeturas debido a la falta de documentos conocidos. J. A. Oñate ha relacionado la figura de éste con M. Mercader<sup>53</sup> sin aportar ningún tipo de dato que lo corrobore. C. Soler D'Hyver por el contrario lo ha relacionado con la familia Dimas,<sup>54</sup> sobre la base sucinta de que por norma general en un encargo de estas características coincidirían el nombre o el apellido del donante con su santo natalicio, convirtiéndose éste en santo protector. Debido a ello, y a los diferentes apelativos con los que era conocido San Dimas podríamos añadir otras familias como los Lladró de Vilanova,<sup>55</sup> pero ello no aclara la identificación del donante.

Si en esto no podemos entrar por falta de datos, la vestimenta del donante tampoco nos habla mucho de su condición. Viste un capuz o capa cerrada con mangas, y cubre su cabeza con un bonete, ambos elementos de gran sobriedad y sin ostentación de riqueza alguna, sólo un pequeño detalle de brocado de la delata en la zona inferior.

A este personaje lo debemos situar en la encrucijada temporal del medievo al renacimiento, si bien por la fecha en la Valencia del siglo XVI ya se había abandonado la relativa sobriedad del reinado de los Reyes Católicos para ir introduciendo la aparatosidad y suntuosidad que caracterizarán las prendas del reinado de Carlos V.<sup>56</sup> No hay que olvidar que el cuidado de la indumentaria expresaba el individualismo del personaje, la misma situación privilegiada de éste, existiendo un interés por vestir por encima de la categoría social a la que se pertenecía.<sup>57</sup>

Pero también es cierto que a finales del siglo XV, los estratos sociales más cultivados dejan translucir la influencia de la Devotio Moderna, cambiando diametralmente la forma de encarar la muerte. Frente a la muerte como último y postrer acontecimiento social, la muerte como acto íntimo y de humildad.<sup>58</sup> Si nos ceñimos únicamente a la avanzada edad del donante, el uso del capuz podría representar el estilo tradicional cuatrocen-

<sup>51</sup> Morta, A. (traducción y comentarios) (1955): "Parte II. Respuesta a la Segunda petición, La salvación del Mundo", en: *Obras de Santa Catalina de Siena. El Diálogo*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

<sup>52</sup> Morta, A. (1955), op. cit.

<sup>53</sup> Oñate Ojeda, J. A. (sin año): *Catedral de Valencia. Guía práctica de su Museo*. Tampoco nos aporta por el tipo de edición ningún dato que nos aclare a qué personaje concreto de esta familia corresponde, coincidente con la inicial podríamos suponer que se refiere a Matías Mercader, canónigo que pasó buena parte de su vida en Italia, Aleixandre, F. y Ferrando, A. (1997), op. cit. Aunque la familia Mercader en la Valencia de estos años también está representada por Juan Mercader Mercader, baile general del Reino de Valencia, y por su hijo, Peret Mercader Mercader, segundo señor de Buñol, fundador de un segundo mayorazgo en 1512 con su esposa doña Juana Blanes y Perellós, García Carraffa, A. A. (1968): *El solar catalán, valenciano y balear*, tomo III, San Sebastián, Librería Internacional, 66-67.

<sup>54</sup> A esta familia pertenece Mosén Bartolomé Dimas, un escritor valenciano que participa en las justas poéticas del último cuarto del siglo XV (1474, 1487, 1488) celebradas en Valencia. Pese a esto no hemos encontrado ningún representante más de esta familia. Entre la gran cantidad de documentación manejada por Cárcel Ortí, M. (1979), op. cit.—de fundación de beneficios datada entre 1501 y 1538, se registra una única aparición de éste como nombre propio de persona, y sin relación al beneficio fundado. Tampoco aparece en la relación que la autora facilita bajo el nombre de Beneficios antiguos y nuevos o en la relación de los fundadores, tanto en la Catedral como en las parroquias.

<sup>55</sup> Aparece documentado por estas fechas don Ramón Lladró, Señor de la baronía de Castalla casado con Doña Luisa, hija de don Jerónimo Vich y Vallterra, de sobra conocido este último por la importación de los gustos italianos. Terrateig, B. de (1944): *Don Jerónimo de Vich, barón de Llauri, embajador en Roma (1507-1521)*, Valencia, 29 p.

<sup>56</sup> Ya en las descripciones del viajero alemán Jeroni Münzer (1495) aparecen alusiones a la ropa larga de los hombres y a la singular pero excesiva extravagancia de la indumentaria de las mujeres. Aleixandre, F. y Ferrando, A. (1997), op. cit.

<sup>57</sup> Incluso aparecen peticiones como la de los procuradores castellanos, en 1506, elevadas al propio monarca para que éste prohibiera el uso del paño fino a los labradores. Redondo Cantera, M<sup>a</sup> J. (1987), op. cit., 245 p.

<sup>58</sup> Caso similar sería el del Inquisidor Fernando Valdés que ordena en su testamento que a su muerte fuera enterrado con las ropas sacerdotales más humildes y pobres que poseyera. Redondo Cantera, M<sup>a</sup> J. (1987), op. cit., 245 p.



tista frente a la moda importada,<sup>59</sup> contradiciendo en cierto modo la propia elección de un pintor que está en estos momentos introduciendo el nuevo lenguaje renacentista, pero totalmente parejo al encargo de una obra de estas características y a la edad tan avanzada del donante.

Esta última mención nos sirve para entrar en otro tipo de argumentaciones más arriesgadas pero que creemos interesante realizar. Ciertamente cuando un cliente encargaba una obra sacra, lo hacía con una mentalidad donde primaría un sincero y convencido sentimiento religioso, pero al mismo tiempo, deseando granjearse el favor divino.<sup>60</sup> En el supuesto que nuestro donante fuera un banquero o un mercader,<sup>61</sup> desde luego de la élite urbana para poder realizar el encargo, la elección de San Dimas para que vele por su salvación —es patrón de los pecadores arrepentidos— no vendría dada por el nombre del donante sino por su profesión. En ambos casos los pecados de usura y avaricia estarían muy en boga y serían los típicos recriminables desde la Edad Media a principios del Renacimiento, donde el mercader no gozó de excesiva buena fama. El espíritu religioso de los mercaderes queda manifestado en los actos de beneficencia en pro de hospitales y fundaciones religiosas, realizados generalmente a la hora de la muerte, cuando los remordimientos tardíos por las ganancias obtenidas impulsaban a donaciones para evitar la condenación del alma.<sup>62</sup>

Nos interesa aquí por tanto el concepto peyorativo que fue fraguándose de la usura,<sup>63</sup> aquella a la que los predicadores lanzaban sus diatribas, considerando al usurero como una clase maldita. Tal mentalidad —y en el mismo paréntesis temporal en el que nos movemos— queda bien reflejada en el edificio comercial por excelencia de Valencia. En la misma sala de la Lonja de Valencia, repetida por dos veces a la altura de las bóvedas que reza del siguiente modo: *No lleva fraude en la palabra, que jura al prójimo y no le falta, que no usa de su dinero con usura.*

No hay que olvidar el entorno histórico en el que nos

movemos, y la avanzada edad impresa en el rostro del donante. Un cambio de siglo, donde aparte de asistir al nacimiento y desarrollo de las diferentes metamorfosis sociales, éstas acaban por provocar la guerra de las Germanías. A lo que cabe añadir el papel negativo que tuvo la Inquisición, materializada en el Reino de Valencia con una excesiva obsesión por purificar cualquier indicio de cultura social judía o musulmana. Actuaciones tempranas como la destrucción de la *Biblia* valenciana atribuida a Fray Bonifacio Ferrer en 1478, o el intento, a partir de 1484, del Santo Oficio de anular la poderosa minoría conversa de Valencia, a la cual pertenecían un buen número de mercaderes e incluso una gran parte del profesorado inicial de la universidad de Valencia,<sup>64</sup> creando puntos oscuros dentro de la consabida prosperidad del Reino hasta las Germanías.

Dentro de estos parámetros no es de extrañar que el encargo de esta obra refleje —al igual que ocurría con la creación de beneficios, adscritos comúnmente a la capilla o altar familiar— el interés por asegurar el culto religioso y la consecución de unos sufragios por la propia alma, por la propia individualidad del donante. Remarcado, aún más si cabe, por el tratamiento que el autor supo imprimir al rostro del donante. Un obvio retrato, muy sobrio, dotado de una mirada arrebatada por el arrepentimiento, y sinceramente conmovida por el significado del santo. Elección por tanto nada azarosa, totalmente concretada en la temática y con un interés salvífico claramente individual.

#### Miguel Esteve: Cronología y datos documentales

El primer dato documental lo hallamos en el Archivo del Reino de Valencia, donde aparece citado en el año 1510 como *Mestre Miquel Esteve, pintor, vehí de Val. Parroquia de Sen Martí*,<sup>65</sup> al igual que hicieran el grueso de pintores residentes en Valencia. Tres años más tarde continúa establecido en dicha Parroquia<sup>66</sup> donde tiene su casa y taller,<sup>67</sup> constando su empadronamiento

<sup>59</sup> Caso valenciano de cercanas fechas y diametralmente opuesto tanto en la aceptación de la moda italiana como en la ostentación de riqueza, debido a su carácter devocionario privado, sería la obra *Nacimiento con Donante de Fernando Llanos*, que puede verse en Benito Doménech, R. (1998), op. cit., 118 p.

<sup>60</sup> La creación de los beneficios eclesiásticos no estaba vetada a la burguesía urbana, que en muchos casos con el tiempo conseguirían títulos nobiliarios. Cárcel Ortí, M. (1979), op. cit.

<sup>61</sup> Revisando otros encargos de estas fechas, la vestimenta no deja de ser poco determinante como en otras obras, a nuestro beneficio cabe citar la cercana vestimenta que lucirá el banquero D. Diego de la Haza en el retablo de la Iglesia de Valladolid realizado por Alonso Berruguete, también una indumentaria sobria y simple con similares características, o en tierras valencianas el retablo de San Lucas de Segorbe (h. 1450), donde el donante no identificado luce parecidas vestiduras pero es de dimensiones muy reducidas.

<sup>62</sup> Sebastián López, S. (1988): *Iconografía medieval*. San Sebastián, Etor-Arte, 396 p.

<sup>63</sup> Pese al concepto peyorativo, y su proscripción por derecho, fue tolerada por la política. Es evidente que no era factible su erradicación con los medios políticos, administrativos y judiciales de la época, ni por cuanto beneficio reportaba. Existiendo disposiciones especiales y diferenciales para judíos y restrictivas o prohibitivas para cristianos. En la Corona de Aragón el precedente lo constituyen las mismas disposiciones de Jaime I en el reino de Valencia. Clavero, B. (1984): *Usura. Del uso económico de la religión en la historia*, Madrid, Ed. Tecnos, 47 p.

<sup>64</sup> Alexandre, F. y Ferrando, A. (1997), op. cit. Con ejemplos tan destacados como el exilio de Juan Luis Vives en 1509, la condena a la hoguera del médico y poeta Lluís Alcanyís en 1506, y suertes semejantes que sufrieron en estos años el librero Pere Trinxer, el editor Lluís Alanyà, el catedrático Francesc Allepús, etc. Company, X. (1995): "Els Osona: Història, Societat i Art", en *El món dels Osona*, València, Generalitat Valenciana, 19-41.

<sup>65</sup> Cerveró Gomis, L. (1965): "Pintores valentinos: su cronología y documentación", *Archivo de Arte Valenciano*, pp. 22-26. A.R.V. Real 514, f.º 121 v.º. Contradice este dato Falomir, M. (1994): *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, que retrasa la primera *Tacha* a 1513, aunque relativa a las Cortes de Monzón de 1510 por el solicitado empréstito de Fernando el Católico.

<sup>66</sup> Tramoyeres, L. (1919), op. cit.

<sup>67</sup> Sauchis Sivera cita la domiciliación de Miguel Esteve en la Parroquia de Santo Tomás por las mismas fechas debido seguramente a errores en las transcripciones manejadas. "Pintores medievales en Valencia", *Archivo de Arte Valenciano*, 1930-31, págs. 99-103.

económico o *tacha*<sup>68</sup> de doce sueldos. Esto sugiere según L. Tramoyeres que se le puede considerar como pintor de segunda categoría, o bien como hace Post, considerarlo un pintor en proceso de reconocimiento.

Por el contrario, a partir del 18 de septiembre del año 1518 lo encontramos documentado en *els manuals dels concells* (sic) donde aparece el contrato para realizar la decoración mural de la Capilla de los Jurados de Valencia,<sup>69</sup> lo que nos habla de una cierta relevancia adquirida en un período breve de tiempo.<sup>70</sup> Por el precio de 4.400 sueldos (200 libras) se compromete a pintar las enjutas de los muros, los pilares de los cuatro ángulos, y el arco principal, o sea en el situado encima del altar, llevando a cabo un programa iconográfico predeterminado por los jurados.<sup>71</sup>

El 25 de mayo de 1520 se le acabó de pagar,<sup>72</sup> aunque sabemos que para finalizar la obra en los términos establecidos por el contrato debió pedir ayuda al pintor Miguel del Prado,<sup>73</sup> por lo que existen ciertas dudas en cuanto a la atribución de los restos que aún se conservan en el Museo de la Ciudad. Manteniéndose hasta hoy el criterio de L. Tramoyeres al que seguimos en estas líneas por el que se adjudican a Miguel Esteve las figuras de San Jaime, San Pedro, el grupo

de San Bartolomé y San Mateo, la cabeza de la Virgen y un fragmento de ángel, mientras a Miguel del Prado, las de San Juan Evangelista y los dos lunetos de los que se conserva únicamente el dibujo de la imprimación.

Este mismo año, el 5 de diciembre, lo vemos embarcado en la creación del Colegio de pintores,<sup>74</sup> siendo uno de los cuatro *sindichs dels pintors de la ciutat de Valencia*,<sup>75</sup> que presentan los 25 capítulos constituyentes del colegio al Gobernador. Del mismo modo, y en estrecha relación con las Germanías, el 15 de junio del año siguiente, 27 pintores, entre ellos Miguel Esteve, se reunían en la Cofradía de Belén para solicitar de las autoridades ciudadanas todo tipo de arsenal de armas. Volviéndose a reunir al día siguiente, en la *confraría* o casa *dels argenters*, donde eligen a Johan Caro como su capitán en vísperas de acudir a la batalla de Gandía.<sup>76</sup>

Tras un vacío documental,<sup>77</sup> sabemos que antes de 1528, Miguel Esteve había fallecido, conocemos el testamento de Violante Gerónima de la Ras, viuda del pintor, a favor de su hija Gerónima y, en caso de fallecer ésta sin sucesión, dispone que pase la herencia a Juana Ángela de la Ras y a Rosina de la Ras.<sup>78</sup>

<sup>68</sup> Era éste un impuesto excepcional que gravaba la actividad económica, respondiendo en realidad a las necesidades de liquidez pecuniaria de la Monarquía, que debía recurrir a la aprobación de las Cortes, mientras las autoridades municipales se encargaban de su recaudación. Comprendiéndose en nuestro paréntesis temporal la de 1513 y la de 1528. Falomir Faus, M. (1994): *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento*, Valencia, Serie Minor, Consell Valencià de Cultura, 25 p.

<sup>69</sup> Las referencias en el contrato a los frescos del presbiterio de la Catedral realizados conjuntamente por Francesco Pagano y Paolo de San Leocadio son varias, mientras llama la atención que, concluida la realización de las puertas del retablo mayor de la Catedral por los Hermanos, esta obra no fuera referida por los Jurados. Aunque por otro lado, siguiendo la tónica general de los contratos, si remarca la total concreción de los términos iconográficos citados y la calidad del acabado —*que tota esta pintura ha de esser pintada ab molta perfeccio e pintada tota al oli, e ans de pintar sia obligat de donar tres mans de aparell*— limitando enteramente la libertad del artista, como suele ocurrir en la mayoría de los casos. Comenzada ésta tras la realización del contrato entre los Jurados y el entallador Jaime Vicent el 17 de septiembre de 1517, el encargo a Miguel Esteve se realiza el 18 de septiembre de 1518. Tramoyeres Blasco, L. (1919), op. cit.

<sup>70</sup> Muy al contrario de lo que ocurre con la arquitectura, el cargo de "pintor de la Ciudad" no indica prestigio alguno a pintores de retablos, entre 1472 y 1522 prácticamente ocupan este cargo pintores decoradores de cortinas e iluminadores. En estas fechas dicho título lo ostentaría Johan Martí, encargado únicamente de las partes decorativas no figurativas. Falomir Faus, M. (1996): op. cit., 224 p.

<sup>71</sup> Ver Tramoyeres Blasco, L. (1919), op. cit., Incluye la transcripción de todo el contrato, *Manual de Consells*, 1518, núm. 58, A.

<sup>72</sup> *Manual de Consells*, 58, folio 111. Alcahalí, B. de (1897): *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, Imp. Federico Doménech, 29 p.

<sup>73</sup> *Protocol de Actes* del Notario Jaime Eximeno. 1519, núm. 24. Tramoyeres (1919), op. cit.

<sup>74</sup> Véase Benito Doménech, F. (1992): "Un colegio de pintores en la Valencia de 1520", *Archivo de Arte Valenciano*, pp. 62-67, y/o Falomir Faus, M. (1996), op. cit.

<sup>75</sup> Falomir Faus, M. (1996), op. cit.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> Este vacío documental en Valencia lo explicaría su traslado a Lucena del Cid (norte de Castellón) donde ya Post le atribuyera un retablo, o bien una pieza conservada en la Jana. Post, Ch. R. (1970), op. cit.

<sup>78</sup> Cerveró (1965), op. cit. Por esta razón no lo encontramos citado en la *Tacha de 1528*. Puede verse en Falomir Faus, M. (1994), op. cit., 98 p. Tampoco aparece mención alguna sobre la viuda, por lo que suponemos que en ningún caso ésta se hizo cargo del taller como ocurre en otras ocasiones.