

SAN VICENTE FERRER EN UNA TABLA PROCEDENTE DE ALCALÁ LA REAL:
 PRECISIONES Y PROPUESTAS EN TORNO A LA *APARICIÓN DE CRISTO A SAN
 PEDRO MÁRTIR*, ATRIBUIDA A JUAN CORREA DE VIVAR

JOSÉ JOAQUÍN QUESADA QUESADA

Se aportan nuevos datos acerca de una tabla atribuida al pintor toledano Juan Correa de Vivar, señalando como su lugar de procedencia la ciudad de Alcalá la Real (Jaén) y proponiendo como tema iconográfico la *Visión de Avignon*, relativa a San Vicente Ferrer.

Palabras clave: Juan Correa de Vivar; Alcalá la Real; San Vicente Ferrer; Pintura española; Siglo XVI.

SAINT VINCENT FERRER ON A PANEL FROM ALCALÁ LA REAL: CLARIFICATIONS
 AND PROPOSALS ON THE *APPARITION OF CHRIST TO SAINT PETER MARTYR*,
 ATTRIBUTED TO JUAN CORREA DE VIVAR

New information is offered concerning a panel attributed to the Toledan painter Juan Correa de Vivar, giving its provenance as the city of Alcalá la Real (Jaén) and proposing that the iconographic theme represented is the *Vision in Avignon*, related to Saint Vincent Ferrer.

Key words: Juan Correa de Vivar; Alcalá la Real; Saint Vincent Ferrer; Spanish Painting; 16th century.

La reciente salida al mercado del arte de una tabla identificada como la *Aparición de Cristo a San Pedro Mártir*, al parecer procedente de un cenobio dominico toledano¹, nos lleva a aportar algunas precisiones acerca de su lugar de origen, además de otras alternativas acerca de su iconografía.

En 2011, Isabel Mateo Gómez identifica esta obra en una colección particular madrileña, atribuyéndola al pintor toledano Juan Correa de Vivar, para lo que toma como argumentos la predilección por los elementos arquitectónicos –con cromatismos jaspeados–, el cadencioso dinamismo de sus figuras y los paralelismos con otras obras del mismo artista². Asimismo, identifica a San Pedro Mártir de Verona como el dominico que experimenta la visión del Nazareno cargado con su cruz, configurando una escena que tiene como destacado precedente el episodio del *Quo vadis, Domine?*, protagonizado por el apóstol San Pedro. En cuanto a la procedencia, apunta como origen probable el convento dominico de San Pedro Mártir, en Toledo.

Sin embargo, podemos afirmar que el lugar de procedencia de la obra es la ciudad jiennense de Alcalá la Real, cuyo notable protagonismo a lo largo de los siglos la ha dotado de un interesante patrimonio histórico y artístico, a pesar de haber sufrido pérdidas y expolios, especialmente significativos en el área de las artes plásticas. Según Carmen Juan Lovera, esta pintura, procedente de la Iglesia Abacial, estuvo en Alcalá hasta 1952, cuando, después de haber sobrevivido a las destrucciones de la Guerra Civil, fue vendida, pasando al comercio de arte³ y a una localización desconocida para nosotros. Como único testimonio de su origen quedó la fotografía en blanco y negro que incluimos y que ha sido el documento sobre el que apoyamos este estudio.

En cuanto a la identificación del santo representado, consideramos, como Juan Lovera, que se trata de San Vicente Ferrer. Ni en los relatos hagiográficos del santo valenciano ni en los de San Pedro Mártir de Verona consta episodio alguno en que tuvieran la aparición de Jesús con su cruz a cuestas. Pero en el caso de San Vicente, sí existe una célebre aparición de Cristo en el episodio de su curación milagrosa en el convento dominico de Avignon el 3 de octubre de 1398. El santo, gravemente enfermo, recibió en su celda la aparición del Redentor quien, acompañado de San Francisco de Asís y de Santo Domingo de Guzmán, cura a San Vicente y con las palabras *vade et praedica* le conmina a que desarrolle su labor predicadora, en torno a la penitencia y la preparación para el juicio venidero.

¹ MEDEL, 2012: 91.

² MATEO GÓMEZ, 2011: 390-394.

³ JUAN LOVERA, 1999: 43.



Fig. 1. Juan Correa de Vivar (atribuido): *Aparición de Cristo a un santo dominico (¿San Vicente Ferrer?)*.

El hecho de que la escena que tratamos se desarrolle en un exterior y estén ausentes los santos mencionados obstaculiza la identificación con la curación de Avignon, pero hay que tener en cuenta que hasta la publicación de *La vida y historia del Apostólico Predicador sant Vicente Ferrer* del padre Antist (1575) no se puede hablar de una verdadera biografía histórica del santo, por lo que los episodios de su vida no estaban plenamente sistematizados. Ello explicaría también el que la misma escena de la aparición de Cristo en Avignon se desarrolle en el interior de un templo y de nuevo con la ausencia de San Francisco y Santo Domingo en el políptico de Colantonio (circa 1460) del Museo Nazionale de Capodimonte en Nápoles. El suceso es narrado de la siguiente forma en la *Leyenda Dorada*: “*estando en la pontificada residencia de Avignon aquejado de gravísimas fiebres, apareciósele Nuestro Señor Jesucristo envuelto en deslumbrantes resplandores y*

recibió de Él el encargo de recorrer todas las tierras de Occidente predicando el Evangelio y anunciando a todas las gentes que el día del juicio estaba próximo. Cristo lo consoló, dióle algunas instrucciones concretas para el mejor cumplimiento de la misión que acababa de encomendarle, y acto seguido, dándole con su mano en señal de amistosa familiaridad una leve y cariñosa palmadita en su mejilla, desapareció. En aquel mismo momento san Vicente se sintió completamente curado de sus fiebres, se levantó, se vistió y se dispuso a cumplir puntualmente el encargo del divino Maestro”⁴.

La fisonomía del santo concuerda además con “la cabeza decalvada, con cerquillo, nariz alargada, arrugas en las mejillas, maxilar acusado”⁵ y los “pómulos salientes, con un gesto de energía en los finos labios y en el ceño, sobre los ojos de mirada penetrante”⁶ que describen las primeras representaciones de San Vicente Ferrer. La relación entre ambos personajes, en evidente paralelismo iconográfico con la escena del *Domine quo vadis?* –incluso en su ubicación extramuros de una urbe en cuya arquitectura, con evidentes reminiscencias “del romano”, se deleita el artista– parece resumirse en una invitación al *tolle crucem et sequere me* por parte de Cristo a San Vicente.

Identificando la visión de Avignon como tema de la pintura alcaláina, nos encontraríamos con un planteamiento del episodio que otorga el protagonismo exclusivo al mandamiento del *vade et praedica* frente a la curación, que directamente es omitida. Podemos sugerir que el abrazo del Nazareno a su cruz –por otro lado el más evidente símbolo de la evangelización que Cristo pide a San Vicente– puede entenderse como una alusión a la necesidad de abrazar la penitencia, eje central de la predicación del santo valenciano. Así lo señala Antist, “para mover a penitencia los corazones de las gentes nobles y pueblos por los cuales iba predicando, inventó un uso muy notable, y fue que a los predicadores públicos, cuando se convertían de la mala vida, les mandaba hacer pública penitencia”⁷.

Como ya se ha señalado, es evidente el paralelismo de esta escena con el episodio del *Domine, quo vadis?* Según la *Leyenda dorada*, San Pedro, que huía de Roma, presenció en la Vía Apia la aparición de Cristo cargado con la cruz. Preguntado por el apóstol, éste le contestó: “Voy a Roma a ser crucificado de nuevo”, respuesta que provocó la detención de su huida y el regreso, fortalecido en su fe, a la ciudad en la que sería martirizado, también precisamente en la cruz. Contando con este precedente, la representación de Cristo con la cruz a cuestas ante San Vicente Ferrer prelude un tema que se extenderá a partir de la Contrarreforma en la iconografía de varios santos: la visión de Jesús Nazareno.

Por su impacto persuasivo y por la forma en que condensa el relato y pormenores de la Pasión, la imagen de Jesús con la cruz a cuestas, además de convertirse en objeto predilecto de la devoción popular, habría de lograr un protagonismo destacado en las experiencias místicas de algunos santos y personajes centrales de la religiosidad de la Contrarreforma y de las nuevas o reformadas órdenes religiosas. En consecuencia, el Nazareno estará presente en algunas de las iconografías hagiográficas más difundidas, en ocasiones de la mano del empuje de Jesuitas y Carmelitas Descalzos, simbolizando la protección divina a la misión de los nuevos santos o como referente ejemplar de *imitatio Christi* ante las adversidades. Los episodios más conocidos, especialmente difundidos por sus respectivas órdenes religiosas, son el *milagro de Segovia* experimentado por San Juan de la Cruz y la *visión de La Storta*, de San Ignacio de Loyola. Pero además, podemos señalar la visión experimentada en Granada por San Juan de Dios durante la solemnidad del Corpus, la del contro-

⁴ VORÁGINE, 1982: 971-972.

⁵ MATEU Y LLOPIS, F: “La iconografía tipográfica de San Vicente Ferrer de los siglos XV y XVI”, en *Archivo Arte Valenciano* 26 (1955), citado en ESPONERA CERDÁN, 2002: 27.

⁶ MARQUÉS DE LOZOYA: “Los “milacres” de san Vicente Ferrer en la Pinacoteca Vaticana”, en *BONA GENT* 8 (1955), citado en ESPONERA CERDÁN, 2002: 27.

⁷ Recogido en ESPONERA CERDÁN, 2002: 60.

vertido padre Jerónimo Simó en Valencia o las experiencias místicas del terciario franciscano Crisóbal de Santa Catalina, fundador en Córdoba en 1673 de la Congregación Hospitalaria de Jesús Nazareno.

Juan Lovera considera que esta tabla formó parte del retablo mayor de la Iglesia Abacial alcalaína, costeado en la década de 1480 por el abad Alonso de Burgos y que habría realizado Alejo Fernández en su parte pictórica. Sustituido a comienzos del siglo XVIII, las tablas que lo integraban se dispersaron. Es cierto que se aprecian paralelismos estéticos con su producción, pero la fecha que da para la realización del retablo resulta muy temprana, ya que el nacimiento de Alejo Fernández se sitúa entre 1470-1475. Además, las propias dimensiones de la tabla (46'5 x 37'5 cm) hacen dudar de su pertenencia al mencionado retablo. Por esos motivos nos inclinamos a considerar que sea una obra posterior, de las primeras décadas del siglo XVI, siendo acertada la atribución que hace Mateo Gómez a Juan Correa de Vivar. En principio, la ubicación de Alcalá la Real en la órbita artística de Granada haría pensar más bien en algún maestro granadino⁸, como Juan Ramírez, autor del retablo mayor de la arruinada iglesia alcalaína de Santo Domingo de Silos. Pero, aunque menos fluidas que con Granada, las relaciones artísticas de Alcalá la Real con Toledo también existieron. Partiendo del carácter sufragáneo de la Abadía *vere nullius* alcalaína con respecto a la Sede Primada, no podemos descartar la presencia de religiosos toledanos, partiendo del primer abad, Gil de Albornoz, arzobispo de Toledo; ni olvidar el hecho de que el *Retrato de Julián Romero con su santo patrono*, pintado por El Greco o por un artista de su círculo y hoy en el Museo del Prado, perteneció a una colección privada de Alcalá la Real⁹ hasta la década de 1890.

BIBLIOGRAFÍA

- Esonera Cerdán, Alfonso, *Introducción a la iconografía vicentina en Valencia*. Valencia, Oficina de Publicacions del Ajuntament, 2002.
- Juan Lovera, Carmen, “La pintura del siglo XVI en Alcalá la Real (Plateresco, Purismo y la “Generación decisiva” de Juan Ramírez a la dinastía de los Raxis)”. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 97, 1978, pág. 54.
- Juan Lovera, Carmen, “Jesús con la cruz a cuestas se aparece a San Vicente Ferrer”. Alcalá la Real, *Boletín de la Real Cofradía del Dulce Nombre de Jesús y Santa Caridad*, enero 1999, pág. 43.
- Medel, Óscar, “Devociones privadas”, en *Descubrir el Arte* (nº 157). Madrid, Unidad Editorial Sociedad de Revistas, S.L.U., 2012, pág. 91.
- Mateo Gómez, Isabel, “Una inusual iconografía de San Pedro Mártir en una tabla de Juan Correa de Vivar”, en *Archivo Español de Arte* (336). Madrid, Instituto de Historia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2011, págs. 390-394.
- Sánchez Cantón, Francisco Javier, *Museo del Prado. Catálogo de los cuadros*. Madrid, Blass, 1952.
- Vorágine, Santiago de la, *La leyenda dorada*. Madrid, Cátedra, 1982.

Fecha de recepción: 21-III-2012

Fecha de aceptación: 27-IX-2012

⁸ JUAN LOVERA, 1978: 54.

⁹ SÁNCHEZ CANTÓN, 1952: 291.