

Lluís Borrassà

VIRGEN DE LA ESPERANZA,
SAN MIGUEL Y SANTA CLARA.
SAN FRANCISCO Y LAS TRES
ÓRDENES FRANCISCANAS

1414-1415

Templo sobre tabla

A: 1,53 x 1,54 m

B: 1,47 x 1,54 m

Vic (Barcelona), Museu Episcopal

[MEV 51 y 717]

INSCRIPCIONES

: *NOSTRA DONA DESPERANÇA*, en la parte alta de la tabla de Nuestra Señora de la Esperanza y : *SENT: CIPRIA*: y *STA: CRESTINA*: en la parte inferior. Al lado de la Virgen, un ángel con la leyenda *IN OCTAVA DIE PARIET FILIUM ET VOCABITUR NOMEN EIUS JESUM*. En la parte baja de los dos compartimentos laterales: : *SENT: MIGUEL*: y : *STA: CLARA*.

REGULA ET VI/TA MINORI/ÇARUM HEC EST / SCILICET DOMINI / NOSTRI JESUCRISTI / SANCTUM EVAN/GELIUM OBSER/VARE VIVIEN/DO IN OBE/DIENTIA SI en el libro que San Francisco entrega a Santa Clara y *REGULA FRATUM / MINORUM HEC EST / SCILICET DOMINI / NOSTRI JESUCHRISTI / SANCTUM EVAN/GELIUM / OBSERVA-RE: / VIVIENDO IN O/BEDIENCIA SI / NE PROPIO ET / IN CASTITATE* en el que reciben los frailes menores.

PROCEDENCIA

Estas tablas centrales de un retablo mayor proceden de la iglesia del convento de Santa Clara de Vic. Ingresaron en el Museo Episcopal de Vic aprox. 1889-1890.

EXPOSICIONES

Exposición Universal de Barcelona de 1888; *Exposición de arte antiguo*, Barcelona, 1902; *Millenium. Història i Art de l'Església Catalana*, 1989; *Centenario del Museo de Vic*, 1991.

BIBLIOGRAFÍA

Inventario general..., 1890, p. 126, n.º 2961-2965; *Catálogo del Museo...*, 1893, pp. 78-83; *Catálogo general...*, 1902, pp. 3-5, n.º 20, 21, 26 y 27; É. Bertaux, 1908, pp. 762-765, fig. 447; S. Sanpere i Miquel, 1906, pp. 143-152, figs. 146, 148, 150; J. Gudiol i Cunill, 1911; J. Gudiol i Cunill, 1921, n.º XIII,

corazas y cada una de las piezas del armamento son estudiadas con suntuario detalle. La dureza metálica y la profusión ornamental de las armas contrasta con la desnudez del Cristo victorioso sobre la muerte ante el poder dormido de sus oponentes. Las heridas, sangrantes todavía, son matizadas por la competencia de otras zonas destacadas en rojo (manto, escudo...), pero su evidencia confiere especial significación al armamento de los soldados que no contradice su sofisticada ornamentalidad.

Las escenas restantes, hoy en Tarragona (*Anunciación, Epifanía, Ascensión, Dormición, Pentecostés y Coronación*), corroboran la consistencia monumental de las imágenes y la saturación cromática que revisa los planteamientos del italianismo final. La predela, pese a conservarse sólo en parte, ofrece un gran interés iconográfico que permite relacionar sus temas con algunas formulaciones de los retablos dedicados a Todos los Santos. En este caso, la elección no es fortuita ya que se organizan los grupos de los profetas, los diáconos y mártires, los apóstoles y en una jerarquización similar también los representantes más célebres del orden cisterciense, equiparados en este sentido a sus compañeros de bancal.

Si bien algunos aspectos de las tablas permiten recordar la actividad del taller de Borrassà, son mucho más acusados los elementos que hacen del retablo de Santes Creus una creación singularmente abocada a las experiencias valencianas del entorno de Marçal de Sax y Gonçal Peris. Obras como el Santo Sepulcro de Manresa (h. 1410-1411) o los retablos de Sant Pere de Terrassa (1411-1413) y de Santa Clara de Vic (1414), si bien pueden reflejar la trascendencia del retablo cisterciense, no permiten explicar sus

resultados más espectaculares. La segunda fase del estilo de Guerau se impone sobre la base de los maestros valencianos más sólidos del momento y dejará huella tanto en la escuela barcelonesa como en las de Tarragona y Lleida. El conocimiento directo del arte valenciano permite que Guerau haga una síntesis válida de las corrientes italianizantes y germánicas que enriquecen esta escuela del gótico internacional. Por otra parte, la complejidad del taller de Lluís Borrassà debe tenerse en cuenta cuando nos referimos a su intervención en el retablo, en tanto que no es posible olvidar su conexión con maestros relacionados con tierras valencianas cuya expresividad transgrede el equilibrio formal que parece caracterizar lo más clásico del pintor gerundense. El retablo de Santes Creus es fruto del contacto con tendencias pictóricas que dan la alternativa a Pere Nicolau, maestro que en Catalunya debió ejercer su seducción sobre el primer Guerau Gener y también sobre Joan Mates. La relación entre ambos depende sobre todo de sus primeras etapas, ya desigualmente nicolasianas, pero sus lenguajes maduros se renuevan por vías distintas. En este caso se trata del Guerau que deja atrás experiencias iniciales como las del deteriorado retablo de San Bartolomé y Santa Isabel de la catedral de Barcelona (h. 1401). Sus idas y venidas de Valencia y sus pactos con Marsal de Sax y Gonçal Peris fecundan una nueva creatividad que da pie a una obra de excepción destinada a Santes Creus y que pudo tener su precedente inmediato en el proyecto del retablo de la Virgen de la catedral de Monreale (1407-1409) encargado por el noble Pere de Queralt.

R. A.

época II, vol. II, pp. 2-4, figs. 4-5; J. Gudiol i Cunill, 1921-1924, p. 124; A. L. Mayer, 1922, p. 44, fig. 31; J. Gudiol i Cunill, s.d. [1924], p. 143, figs. 44-47; J. Gudiol i Cunill, 1925, pp. 43-50, lám. 1-XXXVIII; G. Richert, 1926, pp. 60-62, figs. 60-61, tabla VI; R. van Marle, 1926, p. 52, fig. 27; A. L. Mayer, 1928, p. 40, figs. 32-33; Ch. R. Post, II, 1930, pp. 322-327, figs. 191-192; F. Martorell, 1933, pp. 51-53, lám. XIII; M. R. Schneider, 1933, p. 105, lám. XIII; J. Gudiol i Cunill, II, 1933, figs. 421, 501, 558; J. de Contreras, marqués de Lozoya, 1934, p. 321, fig. 336, lám. XXI; J. Folch i Torres, 1937, p. 44, fig. p. 42; J. Gudiol i Ricart, 1937, lám. CLXX-CLXXI, figs. 259-261; J. Gudiol i Ricart, 1938, p. 16, fig. XLIII; J. Gudiol i Ricart, 1943, p. 35, fig. XLIII; J. Gudiol i Ricart, 1953, pp. 28, 68-72 y 114-115, figs. 115-138; J. Gudiol i Ricart, 1954, pp. 14-15, fig. pp. 18-19; J. Gudiol i Ricart, IX, 1955, p. 92, fig. 65; J. Gudiol i Ricart-J. Ainaud-S. Alcolea i Gil, 1955, p. 58, fig. 281; E. Bagué-J. Petit, 1956, fig. 99; C. Bernis, 1956, pp. 44, 48-49 y 73-74, fig. 119; F.-P. Verrié, 1957, p. 400, fig. 386; J. Gudiol i Ricart-S. Alcolea i Gil, 1962, p. 212; J. Ainaud, 1964, pp. 52-53; J. Gudiol i Ricart, 1964, p. 3, fig. 165; J. Camón Aznar, 1966, pp. 236-239, fig. 220; M. Durliat, 1967, p. 266, fig. 187; J. E. Cirlot, 1969, p. 103, fig. 40; J. Gudiol i Ricart, 1974, p. 281, fig. 322; E. Junyent, 1976, p. 124, fig. p. 161; J. Yarza, 1980, p. 378; S. Alcolea i Blanch, 1984, figs. 1 y 2; N. Dalmases-A. José Pitarch, 1984, p. 212, fig. pp. 212 y 213; V. Pascual-R. Rial, 1985, pp. 126-127, fig. p. 128; J. Gudiol i Ricart-S. Alcolea Blanch, 1987, p. 84, n.º 205, figs. 29 y 384-386 (1.ª ed. 1986); A. José i Pitarch, 1989, p. 346, fig. p. 347; J. Ainaud, 1990, p. 70; X. Barral, 1994, pp. 188-190, fig. pp. 189-190; P. Freixas, 1995, p. 58, fig. p. 54; J. Yarza, 1995, p. 118; F. Ruiz i Quesada, *Aproximació...*, 1996; F. Ruiz i Quesada, *Aportacions...*, 1996, pp. 230 y 235-236.

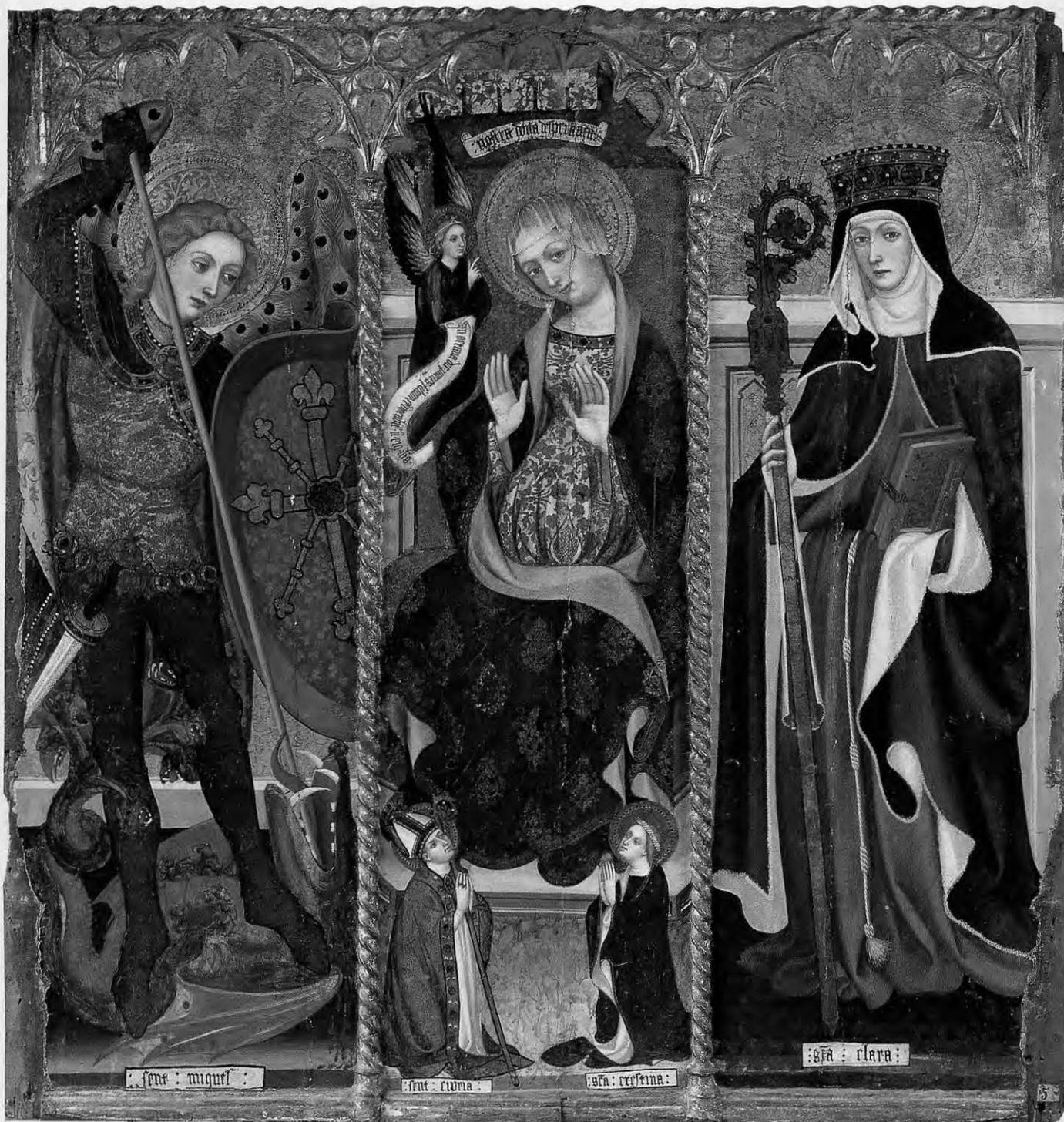
El retablo de la antigua iglesia del convento de Santa Clara de Vic consta de tres calles y predela. La calle central, más elevada que las laterales, contiene las tablas principales del retablo. En el primer registro se representa, en el centro, a la Virgen de la Esperanza, a cuyos pies se observan las imágenes orantes de San Cipriano y Santa Cristina, flanqueada por San Miguel y Santa Clara. Sobre este compartimento de triple advocación se representa a San Francisco y las tres órdenes franciscanas¹. La compleja advocación de esta obra no se

simplifica en la narrativa de las escenas laterales. En la calle izquierda se figura, de arriba a abajo, el milagro del rey Abgar, la matanza de los inocentes y, en una tabla tripartita, las figuras de San Pedro Mártir, Santa Marta y San Simón. En la calle derecha, en el mismo orden anterior, Santo Domingo salvando a unos naufragos, el martirio de San Judas Tadeo y San Simón y las imágenes de San Judas Tadeo, Santa Perpetua y Santo Domingo. En la parte inferior del retablo están representados, de izquierda a derecha, San Jorge, San Ivo, Santa Catalina, Santa María Egipcíaca, San Restituto, Santo Tomás, Santa Delfina, San Marcial, San Matías y San Paulino de Nola. La obra está rematada con la tradicional figuración del Calvario.

Parece ser que la exhibición de buena parte de este retablo, en la Exposición Universal de Barcelona del año 1888, suscitó la oferta privada de su adquisición, la cual, debido a la necesidad de realizar diversas obras de reparación del centro monástico, fue bien acogida por las clarisas. La voluntad de la enajenación del retablo y el decidido propósito del obispo Morgades de la creación de un museo arqueológico en Vic, el actual Museu Episcopal, motivaron que la singular obra fuese adquirida por el obispado vicense en fechas próximas al año 1889. El retablo de Santa Clara visualiza el nivel artístico de Borrassà y disipa cualquier tipo de duda acerca de la capacidad creadora del autor. La obra, ya realizada en el año 1415, es un magnífico testimonio de la ex-



Lluís Borrassà,
Retablo de Santa Clara,
1414-1415.
Museu Episcopal
de Vic.



CAT. 18 (A)

presión pictórica del maestro de Girona a pesar de la aparente intervención del taller. La única noticia documental que se conoce del retablo del convento de Santa Clara de Vic es la de una carta de pago otorgada por Borrassà, a favor del licencia-

do en leyes vicense Bartomeu Soler², por la cantidad de doscientos florines de oro «*pro quibus contruxi et pinxi vobis retrotabulum, ad opus monasterii sancte Clare Vici*».

En las diversas comparaciones económicas efectuadas sobre la pintura de Lluís

Borrassà se utiliza de forma errónea la referencia al precio de 200 florines pagados por el retablo de Santa Clara de Vic. Recientemente, a través del cálculo económico de la producción de Borrassà, hemos podido demostrar que la cantidad abona-



CAT. 18 (B)

da por este retablo es muy próxima, en términos precio/superficie, al coste de aquellas obras que no incluyen en su precio la carpintería³. Es a partir de esta observación por la que podemos comprender la ausencia de la expresión «feci»⁴. La contratación del retablo de Santa Clara, dada su importancia, se efectuó, en relación a la carpintería, en términos parecidos a la del retablo de San Antonio de Manresa. Es decir, en primer lugar se procedía al encargo de la carpintería y arquitectura del retablo y, una vez realizada, se llevaba a

término la ejecución de la pintura y construcción de la obra. Los cálculos económicos realizados del retablo de Santa Clara indican, a pesar de que en su precio no se incluya la carpintería, que su coste fue relativamente bajo. Esta observación, si tenemos en cuenta la alta calidad artística de la obra, podría estar relacionada con la posibilidad de que el retablo de Santa Clara fuese, para Lluís Borrassà, una realización pictórica menos costosa debido a la abundante presencia de figuras de amplio dibujo y pincelada.

Si analizamos el conjunto de obras relacionadas con Borrassà podemos llegar a una clara confusión de cuál fue en realidad la imagen pictórica de este artista. En este sentido, el retablo de Santa Clara junto con la predela del retablo de San Antonio de Manresa, los fragmentos del retablo de San Andrés de la catedral de Barcelona y gran parte del retablo de Terrassa son obras realmente singulares que clarifican y a su vez ayudan, a pesar de la aparente intervención del taller, a aproximarnos a la expresión más genuina del ar-



Lluís Borrassà, *Milagro del rey Abgar*.
Compartimento del retablo de Santa Clara.
Museu Episcopal de Vic.

tista. El amplio obrador del maestro de Girona desdibuja la apreciación de la obra de Borrassà y éste a su vez impone la nulidad de cualquier tipo de expresión alejada de su propio tono pictórico. La yuxtaposición de imágenes artísticas, la propia del maestro y la de su taller, amigora la verdadera captación de la originalidad de Borrassà en tiempos del gótico internacional y a su vez justifica el alto nivel de contratación asumido por el artista. La originalidad de la iconografía es uno de los aspectos más sobresalientes de la obra, más allá de la propia calidad artística del retablo del convento de Santa Clara. En relación a ella se ha dicho, no sin razón, que su complejidad podría fundamentarse a través de la presencia de una persona ampliamente documentada. Es en este sentido que debemos tener presentes el amplio número de encargos que Lluís Borrassà recibió por parte de las órdenes mendicantes y en especial de los franciscanos. Asimismo no debemos olvidar que el primer encargo, del cual te-

nemos noticia documental, recibido por Borrassà en la ciudad de Barcelona es precisamente para el convento de Santa Clara de esta ciudad. A partir de esta realización artística debemos reparar en la relación del pintor de Girona con un comitente ciertamente especial. Nos referimos a los encargos, destinados a Vilafranca del Penedés, que Lluís Borrassà recibe de Tomás Olzina. Este fraile menor, compañero de Francesc Eiximenis, fue maestro en teología, confesor del rey Juan el Cazador y, en diversas ocasiones, ministro provincial franciscano de la provincia de Aragón. Sin desestimar la condición de licenciado en leyes del comitente Bartomeu Soler, la repetida relación de Borrassà con los franciscanos, en especial con Tomás Olzina, podría justificar la complicada narrativa del retablo de Vic. Al respecto, creemos interesante y a la vez sugeridor valorar una referencia que vincula, a través de Vilafranca del Penedés, a Bartomeu Soler con Tomás Olzina, dado que Soler y, muy posiblemente, Olzina fueron hijos de esta población.

Hasta el momento no se ha dado ninguna interpretación a la compleja iconografía de la obra. A pesar de ello y como primera aproximación creemos interesante la realización de una propuesta. Inicialmente uno de los aspectos que más pueden extrañar del retablo de Vic, teniendo en cuenta el génesis franciscano de la obra, es la importante presencia del santoral dominico en detrimento de algunas advocaciones destacadas entre los frailes menores, tales como la de San Luis de Tolosa o la de San Nicolás. La presencia de la escena de Santo Domingo salvando a unos naufragos, junto con las representaciones de éste y de San Pedro Mártir, puede que tenga una significación que vaya



Lluís Borrassà, *Santo Domingo salvando unos naufragos*.
Compartimento del retablo de Santa Clara.
Museu Episcopal de Vic.

más allá de lo casual y podría no ser ajena a las diferentes versiones realizadas a partir de la profecía de las dos nuevas órdenes del abad Joaquín de Fiore. En esta predicción se alude al papel protagonista de los «duo viri», franciscanos y dominicos, en la llamada «Tercera edad» o del Espíritu Santo, tiempo histórico, anterior

Lluís Borrassà, *Martirio de los santos Judas Tadeo y Simón*.
Compartimento del retablo de Santa Clara.
Museu Episcopal de Vic.



a la llegada del Apocalipsis, dedicado a la predicación del evangelio. La tarea evangelizadora de ambas órdenes mendicantes y la condición de compañeros de apostolado de San Francisco y Santo Domingo podría indicar cierto paralelismo entre los apóstoles Judas Tadeo y Simón y las órdenes franciscana y dominica.⁵ La escena del milagro del rey Abgar es explícita de la condición de mensajeros de Cristo de ambos apóstoles y puede significar una prefiguración de la tarea asignada por el Redentor a las órdenes mendicantes: la de adoctrinar a las gentes mediante su palabra. La curación de Abgar por los apóstoles, a través de la palabra escrita e imagen de Cristo, establece un diálogo con la salvación de las almas náufragas, gracias a la intervención del apostólico dominico⁶. En lo relativo a las otras escenas laterales, la matanza de los inocentes puede prefigurar el martirio de Judas Tadeo y Simón y éste, a su vez, implicar el tormento de ambas órdenes mendicantes. La escena de la matanza de los inocentes ejemplifica el nexo de unión entre Antiguo y Nuevo Testamento y proyecta la misiva del rey temeroso que ordena matar a inocentes en su deseo de disipar la amenaza del niño predestinado. La ampliación de la dimensión del mensaje acoge a franciscanos y dominicos. La presencia demoníaca de la última escena muestra cierta avenencia con la llegada del Anticristo y las consecuencias apocalípticas posteriores al sacrificio de franciscanos y dominicos. En relación a esta lectura apocalíptica del retablo de Vic hemos de señalar que la glosa de San Bernardo identifica al dragón apocalíptico con el diablo que aconseja a Herodes matar al Niño Jesús, con la matanza de los Inocentes de Belén.

Una glosa de la *Vida de Jesucrist* de Francesc Eiximenis, obra que recoge la pro-

fecía de los «duo viri», relata el fundamento de la fundación de las tres órdenes franciscanas: «*Tercerament après tramés aquell santificat montsenyor sent Domingo [...] Quartament e derer de tots tramés aquell seraphical e senyaler de Ihesu Christ [...] qui puja a la evangelical vida per pujament semblant al sol Ihesu Christ portant en lo seu cors lo senyal de Deu viu, ço es semblança de les plagues del Salvador, qui per Ihesu Christ especialment ajudat contra los tres principals peccats del mon edifica (tres ordens), ço es frares Menors, e de les Menorettes e dels frares de Penitencia...*». La representación de San Francisco y las tres órdenes franciscanas puede establecer conexiones con la tabla principal tripartita, en la que, como ya hemos señalado, están representadas las imágenes de Nuestra Señora de la Esperanza, en el centro, San Miguel a su derecha y Santa Clara a su izquierda. La reflexión sobre los tres pecados del mundo: orgullo, lujuria y avaricia, implica la consideración de las tres virtudes religiosas y de los tres votos franciscanos: obediencia, castidad y pobreza; los cuales, en una segunda visión, se pueden identificar con las representaciones ya señaladas de la tabla principal⁷. Si reparamos en la condición de rebeldes de algunos ángeles, San Miguel es el Príncipe de los obedientes. La Virgen de la Esperanza manifiesta la más pura castidad⁸ y Santa Clara remite a su calificativo de Reina de la pobreza. De forma paralela a la relación que comúnmente se establece entre Antiguo y Nuevo Testamento, a través de la profecía, el retablo de Vic concluye mediante la Inmaculada Concepción de Jesús el ciclo veterotestamentario y la escenificación del Nuevo Testamento podría prefigurar la narrativa de las órdenes

mendicantes. A pesar de ello, el lazo de unión entre Antiguo y Nuevo Testamento perdura, sólo que se canaliza a través de un nuevo mensaje en el que se alude a una tercera etapa: la «Era del Espíritu Santo». Las tablas centrales posiblemente manifiestan la exaltación de los votos franciscanos y la misión evangelizadora realizada por las tres órdenes de los frailes menores contra los tres pecados del mundo. La situación principal de la escena franciscana en el retablo justificaría, retomando el hilo conductor de la posible relación de la iconografía de la obra con la profecía de los «duo viri», la plena dedicación dominica de una de las escenas laterales, nos referimos a la salvación de unos náufragos por Santo Domingo. En una misiva complementaria a la profecía de los «duo viri», la *Leyenda Dorada* incluye un pasaje en el que, gracias a la intercesión de la Virgen María, Cristo concede la última posibilidad de salvación al género humano enviando a franciscanos y dominicos. En consecuencia, la importante participación de la Virgen en el nacimiento de las órdenes mendicantes la implica directamente en el manifiesto mensaje de esperanza que éste supone para la humanidad.

La disposición del registro principal de triple advocación del retablo de Vic prefigura la expresión de las obras que posteriormente realizará Lluís Borrassà para la catedral de Barcelona. Las realizaciones pictóricas para las capillas de San Lorenzo y el de Santa Marta de la sede catedralicia barcelonesa son testimonios de una producción pictórica posterior, heredera del retablo de Vic alegórico a los tres votos franciscanos y dominicos⁹.

F. R. Q.

NOTAS

- 1 El estudio realizado por Facchinetti sobre la vida y obra de San Francisco de Asís incluye un importante número de referencias bibliográficas, así como un amplio repertorio de representaciones artísticas relacionadas con la vida del *Poverello*. P. V. Facchinetti, «San Francisco de Asís. En la Historia. En la Leyenda. En el Arte», II vols., Barcelona, 1925. Este autor al considerar el carácter legislador de San Francisco incluye la escena del retablo de Vic y hace referencia a diversas pinturas que narran el acto de la entrega de la Regla a los hijos de sus familias espirituales. *Íd.*, V. I, p. 381, fig. p. 381.
- 2 Bartomeu Soler también encargó a Lluís Borrassà el retablo del altar de las Once Mil Vírgenes, situado en el claustro nuevo de la catedral de Vic, obra que el pintor de Girona finalizó en el año 1412.
- 3 El estudio económico de las obras con posibilidades de cuantificación de Lluís Borrassà demuestra claramente la imposibilidad de que el coste de la carpintería esté incluida en el importe de 200 florines del retablo del monasterio de Santa Clara de Vic. F. Ruiz i Quesada, 1996 (Aproximació).
- 4 Como referencia hacemos mención de la época firmada por Lluís Borrassà, por el importe del precio del retablo mayor de la iglesia parroquial de Sant Genís de Palafolls, en la que se detalla: «*feci, construxi et depinxi*» A.H.P.B. Bernardo Nadal, llig. 29, «LXIII. manualis comunis», anys 1420-1421, f. 95 v^o; J. M.^a Madurell i Marimó, 1950, doc. 235.
- 5 A pesar de que diversos autores no señalan la condición de hermanos de Judas Tadeo y Simón, la consideración a favor de este lazo por parte de Jacobo de la Vorágine puede tener cierta correlación con el vínculo fraternal que en ocasiones se señala entre San Francisco y Santo Domingo. De ser así los «*duo vero filii*» establecerían un lazo allegado con la figura de Cristo, dado el implícito lazo familiar que incluye a los apóstoles Judas Tadeo y Simón en la llamada parentela de la Virgen.
- 6 Diversos apócrifos coinciden en atribuir un milagro similar al apóstol San Simón. La idea de la salvación del naufrago adquiere una connotación dramática, llena de significado, en el prodigio póstumo de San Pedro Mártir que narra la salvación de una nave y de su tripulación en la oscuridad de la noche.
- 7 La visión de Cristo con las tres flechas también alude al propósito de Cristo de eliminar los tres vicios del género humano: orgullo, avaricia y lujuria. La Virgen aminora la cólera de su Hijo y le garantiza que dos monjes: San Francisco y Santo Domingo, propagarán las tres virtudes opuestas: obediencia, pobreza y castidad. En relación a estas tres virtudes religiosas y votos franciscanos debemos tener presente que en el libro entregado a los frailes menores se hace alusión escrita a ellos.
- 8 La castidad de María podemos considerarla no tan sólo por la inmaculada concepción del Salvador sino también por su propia inmaculada concepción. Los dos santos representados a los pies de la Virgen, San Cipriano y Santa Cristina, parecen confirmar la identificación del propuesto mensaje de castidad. Uno de los aspectos más sobresalientes de la vida del obispo San Cipriano fue el de su exaltación de la castidad. En relación a la figuración de Santa Cristina y sin desestimar su identificación con la santa mártir de Bolsena, la frecuente formación de los frailes menores en Inglaterra motiva que no desestimemos una posible coincidencia con Santa Catalina de Markgate, la cual por conservar su virginidad renunció de todas sus posesiones y a la que, tras sufrir múltiples tentaciones del demonio, se le apareció el Niño Jesús. Por último, al considerar el mensaje de castidad de la Virgen no podemos olvidar la importante presencia franciscana en los diferentes relatos que, en relación a este tema, incluye Jacobo de la Vorágine. La identificación de la Virgen con la virtud de la castidad, propuesta en el retablo de Vic, en una visión complementaria, manifiesta cierta conexión con la tabla de la Virgen con las Virtudes cardinales, de Bernat Martorell. Asimismo también tenemos que considerar las figuraciones de la Virgen de la Humildad, debido al vínculo que manifiesta esta imagen entre María y la virtud de la humildad.
- 9 En un estudio reciente hemos podido demostrar que ambas obras de la catedral de Barcelona fueron realizadas con posterioridad al retablo de Vic. En consecuencia, las observaciones sobre el origen de las influencias existentes entre la producción catedralicia y el retablo de Vic debemos realizarlas a partir de la obra vicense. F. Ruiz i Quesada, 1996 (aportacions...), pp. 230 y 235-236. Además de las relaciones morfológicas existentes entre esta producción, la fundación de dos beneficios dominicos en la capilla de Santa Marta de la catedral de Barcelona y la presencia de esta santa en el retablo de Vic parece revelar cierto nexo de unión entre Santa Marta y las órdenes mendicantes. Además de la lucha de santa Marta con el dragón, el citado vínculo podría estar relacionado con la consideración de esta Santa como símbolo de la vida activa. En relación a una de las figuras representadas en el registro tripartito derecho, la de Santa Perpetua, nos parece sugerente su condición de patrona de las jóvenes madres, debido a las súplicas realizadas al juez a favor de su hijo recién nacido. Estos hechos, también presentes en la vida de su compañera de martirio, Santa Felicidad, pueden significar la presencia de Santa Perpetua en el retablo de Vic y resaltar la intercesión de esta santa a favor del abstracto y a la vez concreto recién nacido. El inicio de la actividad apostólica de franciscanos y dominicos, la presencia de la Virgen de la Esperanza y la articulación apocalíptica del retablo de Vic, no son ajenos en la comprensión de la figuración de Santa Perpetua en esta obra.