

EL USO DE LA IMAGEN DEL PROFETA EN LA CULTURA VALENCIANA BAJOMEDIEVAL

ÓSCAR CALVÉ MASCARELL¹

Departament d'Història de l'Art. Universitat de València

Abstract: Within a Christ-centred society, during the late Middle Ages, the representation of the Old Testament prophet has systematically and generically been linked to typological symbolism. This article will deal with that matter and also analyse those artistic items on which, thanks to a detailed reading, some light is cast about the different uses of the image of the Old Testament prophet. Special attention is given to arguable or unknown identifications of Christ's forerunners. The transmission of formal and significant stereotypes awakes from its lethargy by means of the specific concerns shown by the clients settled in the Kingdom of Valencia. Their concerns or intentions are reflected in the nature of the assignment, in the location of the product where the prophets are represented and in the contents of the phylacteries, which they occasionally carried.

Key words: iconography / Old Testament prophet / Valencian gothic.

Resumen: En el seno de una sociedad cristocéntrica la representación del profeta del Antiguo Testamento durante el bajomedievo ha sido vinculada sistemática y genéricamente al simbolismo tipológico. Este artículo se ocupa tanto de esta cuestión como de aquellos objetos artísticos en los que una lectura pormenorizada arroja luz sobre diversos usos de la imagen del profeta veterotestamentario. Merecen especial atención algunas identificaciones discutibles, y otras inéditas, de los precursores de Cristo. La transmisión de estereotipos formales y significativos consolidados despierta de su letargo por medio de específicas inquietudes de la clientela asentada en el reino de Valencia. Inquietudes o intencionalidades reflejadas en el tipo de encargo, en la ubicación del producto en el que se representan profetas, y en el contenido de las filacterias que ocasionalmente portan.

Palabras clave: iconografía / profeta del Antiguo Testamento / gótico valenciano.

El 9 de junio de 1311 la ciudad de Siena interrumpía su pulso.² Una procesión rendía honores a la *Maestà* de Duccio di Buoninsegna. Casi ocho siglos después, el *capolavoro* del gótico italiano se halla repartido por galerías de todo el mundo. En una de éstas, en la National Gallery of Art de Washing-

ton se conserva parte de la predela.³ El fragmento en cuestión representa en su espacio central la Natividad, flanqueada por el profeta Isaías, parcialmente descontextualizado,⁴ y Ezequiel. En el rollo que porta Isaías puede leerse: "*ECCE VIRGO CONCIPIET ET FILIU[M] PARIET ET VOCABITUR NOMEN*

¹ Fecha de recepción: 26-5-2011 / Fecha de aceptación: 20-8-2011.

² El presente estudio se ha realizado dentro del proyecto de investigación I+D HAR2009 - 13209/ARTE del Ministerio de Ciencia e Innovación (2009-2012): *Memoria y significado: Uso y recepción de los vestigios del pasado*. Investigador principal: Dr. Luis Arciniega García. Quede constancia de mi más sincero agradecimiento a Amadeo Serra Desfilis, cuya supervisión no sólo atañe a este trabajo, sino a toda mi formación universitaria.

³ Sobre la tabla de la Natividad de Duccio, NATIONAL GALLERY OF ART OF WASHINGTON. "The Nativity with the Prophets Isaiah and Ezekiel". En: <<http://www.nga.gov/collection/gallery/gg1/gg1-10.html>> (fecha de consulta 18-02-2011). En esta dirección se aporta un amplio listado bibliográfico que ignora un trabajo relevante como el de SULLIVAN, Ruth Wilkins. "Some Old Testament Themes on the Front Predella of Duccio's *Maestà*". *The Art Bulletin*, 1986, vol. 68, n.º. 4, p. 597-609. La estructura original de la predela estaba conformada por una serie de escenas asociadas a la infancia de Jesús (Anunciación, Natividad, Adoración de los reyes, Presentación en el templo, Matanza de los inocentes, Huida a Egipto y Jesús ante los doctores), todas encuadradas por una división interna que crea la mazonería del retablo. Los episodios citados se jalaban con seis profetas (Isaías, Ezequiel, Salomón, Malaquías, Jeremías y Oseas) con su correspondiente rollo y sin atributo alguno, tratados todos en el artículo de Sullivan.

⁴ El Isaías conservado en Washington debiera interpretarse junto a la escena de la Anunciación, propiedad de la National Gallery de Londres. No en vano, su oráculo es el que aparece en el libro que lee la Virgen.

EIUS EMANUEL”, correspondiente a Is 7,14. El texto inscrito en el rollo de Ezequiel es el siguiente: “*VIDI PORTA I DOMO DOM CLAUSA VIR NO TRSIBIT P[ER] EA DOMIN SOLUS ITRAT ET IT P[ER] EA[M]*”, Ez 44,2.⁵ Ambos pasajes proféticos están en estrecha relación con las dos escenas que en origen acompañaron, cuya síntesis es la llegada al mundo terrenal de Jesucristo, Hijo de Dios, concebido sin pecado por una virgen, María, corredentora de la humanidad. Durante los siglos XIV y XV el protagonismo figurativo lo acapararon Jesucristo y la Virgen María. Especialmente el primero, pese a la conocida explosión del culto mariano a partir del siglo XIII que precisamente en Siena alcanzaría grandes cotas. Incluso en los retablos hagiográficos se reservaba bien el ático para representar el Calvario, bien la predela central para el Varón de Dolores. El cristocentrismo, sin desmerecimiento del papel de María, no fue exclusivo de las artes visuales. Desde las *Meditationes Vitae Christi*, tradicionalmente atribuidas a san Buenaventura, a la célebre *Vita Christi* de Isabel de Villena. Desde la predicación de san Francisco de Asís a la de san Vicente Ferrer. La pasión por la Pasión de Cristo se convirtió en una razón existencial.

Los pasajes del Antiguo Testamento apenas tenían cabida en el triángulo de expresión medieval,⁶ a no ser que obedeciesen al denominado simbolismo tipológico: ejercicio exegético que se remonta a los Evangelios por el cual se especifica que lo ocurrido en el Pentateuco, es decir, la historia del pueblo judío, es el anuncio o la prefiguración de los episodios del Nuevo Testamento. El portal real de Chartres (1145-1155), las coevas estatuas-columna de la fachada y algunas vidrieras de Saint Denis, o el altar de Klosterneuburg (a partir de 1181) presentan abundante iconografía veterotestamentaria en paralelo tipológico con la vida de Cristo, recurso que alcanzará su paroxismo a partir de la compilación de estas analogías, ya en el siglo XIII, en la *Biblia Pauperum*, obra deudora en su riqueza iconográfica de la Biblia moralizada. Las dos producciones están relacionadas con el triunfo del escolasticismo del siglo XII, con

representantes de la talla de Honorio de Autún o el abad Suger, provocando la revalorización de la exégesis tipológica. En la *Biblia Pauperum*, los hechos fundamentales de la vida de Cristo se vinculan a dos escenas, a modo de *antitypos* del Antiguo Testamento. Así mismo, junto a cada escena cristológica se incluyen cuatro profetas cuyos vaticinios presentan anuncios mesiánicos.

Aunque sutil, existe una dicotomía. Por una parte se distinguen las historias protagonizadas por profetas en la ley de Moisés, comprendidas como prefiguraciones del Evangelio (caso de la ascensión de Elías y la Ascensión de Cristo). La otra vertiente, punto de partida de esta reflexión, obedece a la figura del profeta como puente entre dos tiempos, no tanto por sus experiencias vividas como por sus anuncios, sublimados en el Hijo. Jesucristo concentra la materialización histórica de los vaticinios de los profetas judíos. Así se explica la inserción de los precursores de Cristo sin desarrollar acción alguna en las obras que figuran a María o al Hijo. El profeta aparece como *auctoritas*, en plena armonía con la literatura y la homilética del momento. Avenencia que motiva la dedicación de la tabla central y de las calles laterales al Evangelio, reservando los espacios menores (entrecalles, predela y guardapolvos) a los profetas hebreos. Una variante de este recurso que también gozó de gran éxito fue la inserción de los profetas en cada uno de los compartimentos de las predelas que representaban escenas de Jesús o de la Virgen.⁷ Por lo demás, existe otra justificación más prosaica: la idoneidad que presentan estos espacios menores para figurar sólo un personaje. Por ello estos compartimentos también se destinaron a apóstoles y santos.

La Natividad de Duccio, y su predela en conjunto, fue tan novedosa como inspiradora de otras obras: “The front predella of Duccio’s *Maiestà* was extraordinary both for its innovation and complexity at a time when the use of predellas was new in itself”.⁸ El empleo de textos mesiánicos en manos de sus nuncios como prefiguracio-

⁵ Ez 44, 2: “*et dixit Dominus ad me porta haec clausa erit non aperietur et vir non transiet per eam quoniam Dominus Deus Israhel ingressus est per eam eritque clausa*”.

⁶ Con tan afortunada sentencia, Zumthor señalaba las tres vías de comunicación, que, aislada o simultáneamente, configuraban todo un ideario en el medievo. Oralidad, literatura y figuración eran las tres herramientas para transformar pensamientos, conocimientos y emociones. ZUMTHOR, Paul. *La letra y la voz. De la «literatura medieval»*. Madrid: Cátedra, 1989, p. 152-153.

⁷ La definición de predela como espacio menor puede llevar a equívoco. Durante los siglos XIV y XV, la tabla central y la predela eran las pinturas de mayor importancia del retablo. Las primeras que se debían entregar y las que se reservaban a los artistas más diestros.

⁸ SULLIVAN, Ruth Wilkins, 1986 (nota 3), p. 597. La autora explica que aunque sea la predela existente más antigua, consta documentalmente la elaboración previa de otras dos predelas: la *Maestà* del propio Duccio para la *Cappella dei Signori* en el *Palazzo Pubblico* de Siena y el políptico de Cimabue para la iglesia del hospital de Santa Clara, Pisa.

nes de Cristo, no sólo tenía como referente visual las Biblias de los pobres y las moralizadas. Duccio también conocería con toda seguridad alguna de las muchas crucifixiones pintadas sobre cruces leñosas que se elaboraron en la Toscana, Umbría o Liguria desde el siglo XII.⁹ Modelo más próximo si cabe fue la Madonna de Santa Trinità, de Cimabue, hoy en la galería Uffizi. En todo caso, los anuncios mesiánicos de Isaías y Ezequiel junto a la Anunciación y la Natividad suponen un hito en el empleo de la figura profética en los espacios menores de los retablos como *auctoritas* del pasaje evangélico que acompañan. Hito que gozará de gran éxito en la pintura europea bajomedieval, siendo la Anunciación de Simone Martini, para la misma catedral de Siena (1333) uno de los primeros testigos.¹⁰ Un hilo de Ariadna recogido en la retablistica gótica valenciana. Desde su génesis hasta la definitiva introducción de las formas flamencas, las obras valencianas evidenciaron deudas formales y de contenido con la pintura toscana. Es sintomático que las primitivas tablas góticas valencianas fueran pintadas por obradores italianos o por talleres catalanes receptores, desde Ferrer Bassa, de los modelos toscanos.¹¹

No obstante, la presencia del profeta en la figuración valenciana bajomedieval no se limita a la retablistica.¹² Claves de bóvedas (capilla del Salvador de Segorbe), portadas de catedrales (Valencia), alfarjes (*Cambra Daurada* de la Casa de la Ciudad

de Valencia), custodias (custodia mayor de Xàtiva), miniaturas (biblias y breviarios), tapices (palio de altar de la catedral de Valencia), posiblemente también en el portal de Serranos...¹³ Basta con agudizar nuestra mirada para comprobar que del mismo modo que Cristo protagonizaba la figuración bajomedieval, el profeta era, siguiendo el símil, un recurrido actor de reparto. Las particularidades que presentó ocasionalmente su papel son nuestro objeto de estudio.

Leer las pinturas

Por rigor cronológico, nos hallamos en la obligación de iniciar esta cuestión de manera opuesta a la previsible: desmintiendo la representación de profetas en una de las obras más significativas del estilo italo-gótico. Las últimas aportaciones sobre la tabla de San Miguel, actualmente ubicada en la parroquia de la Inmaculada Concepción de Sot de Ferrer (Castellón), indican que perteneció a un tríptico pintado por un artista toscano hacia 1360-1370.¹⁴ La ausencia de pruebas fehacientes sobre su autoría y origen nos condena a los historiadores del arte a movernos en el campo especulativo.

La escasa, si no nula, atención prestada a los montantes de la tabla responde al objetivo común de los estudiosos de esta obra: situarla en la evolución de las formas. Sean los vastos y loables proyectos

⁹ Sirva de ejemplo la crucifixión que el maestro Guglielmo dató y firmó en 1138 en la catedral de Sarzana. En ella aparece el busto de Isaías con la inscripción "*sicut ovis ad occisionem ducetur*", fragmento de *Is* 53, 7. Se representa en términos similares a Jeremías con el texto "*spiritus oris nostri christus dominus captus est in peccatis nostris*", fragmento de *Lm* 4, 20.

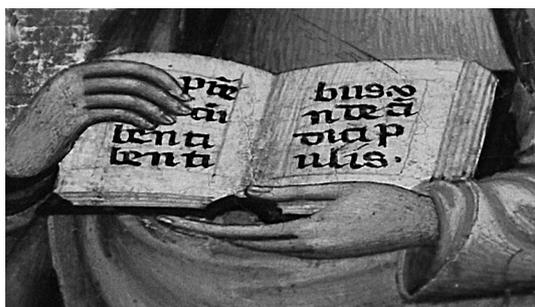
¹⁰ Sobre cada uno de los cuatro arcos que flanquean el central, aparece un medallón que representa, de izquierda a derecha, a los profetas Jeremías, Ezequiel, Isaías y Daniel. Los cuatro profetas mayores portan una filacteria con un oráculo propio en estrecha conexión con la escena figurativa que rematan.

¹¹ Sobre la recepción de la pintura toscana en Valencia véase LLONCH PAUSAS, Silvia. "Pintura italogótica Valenciana". *Anales y boletín de los museos de arte de Barcelona*, 1967/1968, vol. 18, p. 11-213; JOSÉ I PITARCH, Antoni. "Llorens Saragossà y los orígenes de la pintura medieval en Valencia". *D'Art*, 1979, n.º 5, p. 21-50 y 1980, n.º 6-7, p. 109-119 y CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. "La pintura de estilo gótico lineal y la influencia italo-catalana". En: AGUILERA CERNI, V. (coord.). *Història de l'art valencià*, vol. 2. Valencia: Biblioteca Valenciana, 1987, p. 141-182.

¹² Citamos algunos ejemplos que no abordaremos en este trabajo en profundidad: las dos tablas conservadas en el Museo de Bellas Artes de Boston realizadas por Starnina hacia 1410, el retablo de San Jorge (más conocido como el del Centenar de la Ploma, de polémica atribución y conservado en el Victoria and Albert Museum de Londres), el retablo anónimo de los Gozos de la Virgen conservado en el Museo de Bellas Artes San Pío V de Valencia (n.º inv. 278), los retablos de San Jerónimo y de San Valero atribuidos a Jaume Mateu o el retablo de Catí de Jacomart.

¹³ En cada una de las cuatro ménsulas con forma troncopiramidal invertida que flanquean las dos torres y el cuerpo central se encuentran esculpidas tres figuras humanas. Sólo una de las 12 figuras es original. Las otras once son producto de la restauración realizada por Aixá en el quicio de los siglos XIX y XX. Camilla Mileto indica que son apóstoles. No obstante, el recurso de la filacteria se asociaba con más frecuencia a un profeta veterotestamentario que a un apóstol. *Cfr.* MILETO, Camilla. "La historia material de las Torres de Serranos". En: CERVERA ARIAS, Francisco; MILETO, Camilla. *Las Torres de Serranos. Historia y restauración*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2003, p. 79. Una breve aportación iconográfica sobre estas figuras en TORRIJOS VEGA, Esperanza; PITA AGUINAGA, Jesús. "Trabajos realizados en la piedra ornamental y en las zonas escultóricas". En: CERVERA ARIAS, Francisco; MILETO, Camilla. *Las Torres de Serranos. Historia y restauración*, citado en esta nota, p. 185.

¹⁴ Sobre el retablo de Sot de Ferrer véase: BORJA CORTIJO, Helios; MONTOLÍO TORÁN, David. "El retaule de Sant Miquel de Sot de Ferrer: noves aportacions". *Braçal: revista del Centre d'Estudis del Camp de Morvedre*, 2004, n.º 28-29, p. 157-167. CA-



1. "recumbentibus undecim discipulis". Detalle de una entrecalle del Retablo de San Miguel de Sot de Ferrer, Iglesia de la Inmaculada Concepción, Sot de Ferrer. Foto: Óscar Calvé Mascarell.

realizados tiempo atrás por Post, Saralegui, o Gudiol i Ricart,¹⁵ sean los trabajos más recientes que han concentrado sus esfuerzos en el arte valenciano, como los de Catalá o Gracia. Dos excepciones a esta regla son los trabajos efectuados por José i Pitarch y por Borja Cortijo y Montolío Torán. En todo caso, ninguno de los autores mencionados se detuvo en la información que pudieran aportar los personajes representados en las entrecalles, ignorados o transformados erróneamente en profetas.¹⁶

En los dos montantes que flanquean la tabla del arcángel aparecen cuatro pequeñas figuras (dos en cada uno). Ataviados con similares túnicas de diverso color y calzado idéntico, los cuatro comparten un libro como atributo, aunque sólo uno de ellos muestra su contenido al espectador. Se trata de los autores de los Evangelios: general-

mente, el vaticinio del profeta judío se representaba en un rollo. El libro abierto (fig. 1) no deja lugar a dudas: "recumbentibus undecim discipulis", refiriendo el pasaje de Mc 16,14.¹⁷ Episodio que introduce la Ascensión del Señor y que es narrado de manera diversa por los cuatro evangelistas. Cabe recordar que durante el medievo la fiesta de la Ascensión era la tercera en importancia del calendario litúrgico –cuando no la segunda– tras la Pascua de Resurrección y la Natividad. Durante su celebración se leía el pasaje de Marcos referido, cuya relevancia, al igual que la de la festividad de la Ascensión, ha menguado con el devenir de los siglos.¹⁸

Marcos presenta en este capítulo la gran comisión con la que Jesucristo sintetiza la causa de su existencia y la razón de ser de la Iglesia. El último mandamiento: el sacrificio de Jesucristo sólo tendría sentido si sus discípulos se dedicaban a la evangelización. En el texto de Marco referido, Jesús exhorta a los apóstoles a catequizar por todo el mundo, pues en su nombre, entre otros prodigios, expulsarán demonios y quitarán serpientes.¹⁹ La acción de san Miguel acabando con un monstruo de siete cabezas resulta reveladora. El arcángel se representaba en este período de diversas formas: pesador de almas, defensor ante la peste o vencedor del demonio. Se opta por esta última opción, aunque san Miguel no lleva su típica armadura medieval.

Si consideramos que según el derecho canónico los obispos son los sucesores de los apóstoles, cabe la posibilidad de asociar el contenido del libro de la

TALÁ GORGUES, Miguel Ángel. "Sot de Ferrer, Maestro de". En: RIBERA PERIS, X.; TERESA MAS, M. (coor.). *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*, tomo XI, Valencia, 1973, p. 87. CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel, 1987 (nota 11), p. 163-164. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Arte en Valencia*. Madrid: Noguer, 1985, p. 206. GRACIA BENEYTO, Carmen. *Arte valenciano*. Madrid: Cátedra, 1998, p. 358-359. JOSÉ I PITARCH, Antoni. "Los primeros tiempos (siglo XIII-último tercio del siglo XIV)". En: FUNDACIÓN DE LA COMUNIDAD VALENCIANA LA LUZ DE LAS IMÁGENES (organizador). *La luz de las imágenes*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2001, p. 97-147. JOSÉ I PITARCH, Antoni. "La tabla de San Miguel Arcángel". En: *La luz de las imágenes*, 2001, citado en esta nota, p. 260-261.

¹⁵ POST, Chandler Rathfon. "The Italo-gothic and International styles". En: POST, C. H. *History of Spanish painting*. Tomo III. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1930. SARALEGUI, Leandro de. "La pintura valenciana medieval". *Archivo de Arte Valenciano*, 1935, n.º. XXI, p. 3-68 y su continuación en "La pintura valenciana medieval". *Archivo de Arte Valenciano*, 1936, n.º. XXII, p. 3-39. GUDIOL I RICART, José. "Pintura gótica". *Ars hispaniae: historia universal del arte hispánico*. Vol. IX. Madrid: Plus Ultra, 1955.

¹⁶ Sólo Post y José i Pitarch indican, de manera genérica, que se trata de santos: POST, Chandler Rathfon, en reedición del volumen original citado en nota 15. New York: Kraus, 1970, p. 13-14. JOSÉ I PITARCH, Antoni, 2001b (nota 14), p. 260.

¹⁷ Mc 16,14: "Novissime recumbentibus illis undecim apparuit et exprobravit incredulitatem illorum et duritiam cordis quia his qui viderant eum resurrexisse non crediderant". El pintor, respondiendo probablemente a las órdenes de un mentor, sustituyó *illis* por *discipulis*. Existe un artículo sobre la transformación de la Vulgata a través del uso litúrgico en el que precisamente se trata este caso: OGLE, Marbury Bladen. "Bible text or liturgy?". *The Harvard Theological Review*, 1940, vol. 33, n.º. III, p. 191-224. Si son atribuibles al pintor de la tabla de San Miguel tres errores que en ningún caso dificultan su lectura: Sobra la *p* inicial, repite la sílaba *Benti* y falta la *s* en la primera de *discipulis*.

¹⁸ Muestra de su trascendencia en la cultura medieval responde a la interpretación que han hecho algunos autores de la portada de Vézelay que encuentran su justificación última en Mc 16,14.

¹⁹ Síntesis de Mc 16, 15-20.

tabla de san Miguel con el encargo de un obispo en el que él mismo dictase el texto como reivindicación de su misión en el seno de la Iglesia.

Reconocer a Marcos reabre otra cuestión: las tablas que flanqueaban a san Miguel. Las noticias del siglo XVII sobre la reubicación de un retablo dentro de la sede segorbina en la que se figuraba a san Miguel, san Honorato y santa Magdalena no pueden considerarse definitivas. Es preciso señalar que en diversos productos artísticos coetáneos se representó a san Miguel junto a la Ascensión del Señor.²⁰ Si la cita bíblica refiere la Ascensión y en la tabla conservada aparece San Miguel venciendo al dragón, es posible que alguna de las tablas de esta obra representara la Ascensión del Señor. Alcanzado este punto, resulta imprescindible abordar la liturgia, la homilética y la literatura medieval con el propósito de hallar nexos entre san Miguel y la Ascensión.²¹ De igual manera, es reseñable que frecuentemente existe una relación entre la figuración del arcángel venciendo al demonio y la conflictividad del territorio en el que se expone. Disputa que confrontaba al credo cristiano con el islámico. San Miguel se convertía en el símbolo del espíritu cruzado, tan necesario en las zonas interiores del reino de Valencia. Aunque se persista en el equívoco,²² los personajes de los montantes de la tabla de San Miguel no son profetas, sino evangelistas.

La conexión formal entre las 4 figuras de los montantes de Sot de Ferrer y las de las entrecalles del

desaparecido retablo de santa Lucía de Albal señalada en los estudios citados de Post y Saralegui sirve de enlace a una de las primeras representaciones de profetas (en este caso en los montantes interiores). Su desaparición y la escasa información que aportaban sus filacterias –únicamente se hacía referencia a su condición de profetas– causan que citemos esta obra a modo testimonial.

Datado entre 1396 y 1398, el retablo de Los Sacramentos representa el cénit del gótico internacional valenciano.²³ Se trata probablemente de una obra de otro pintor toscano, concretamente el florentino Starnina. El también denominado retablo de fray Bonifacio Ferrer, rememorando al donante, plasma un elaborado programa iconográfico: la sangre que emana del costado de Cristo es el alimento que nutre los siete sacramentos sobre los que se sustenta la Iglesia militante. Potencialmente, sus espectadores fueron los integrantes de un cenobio cartujano, además de su primer destinatario y comitente. Es lógico pensar que Bonifacio Ferrer creara en la capilla de la Santa Cruz de la cartuja de Porta Coeli un lugar de recogimiento y devoción personalizado, afín a su particular sensibilidad.²⁴ A ello contribuyó en buena medida el retablo. En la vida del ilustre Bonifacio Ferrer existe un episodio que por su repercusión en la decisión de ingresar en la orden cartuja merece ser destacado.²⁵ El fallecimiento de su esposa y de nueve hijos a causa de una epidemia de peste. Todas las féminas difuntas (su esposa y sus siete hijas) aparecen en un compartimento de la predela.

²⁰ Cerrando una de las alas del claustro principal del monasterio de Santes Creus se conserva la sinopia de un san Miguel venciendo al dragón junto a una Ascensión del Señor. Al respecto, aportamos un apunte: La hipotética reconstrucción del retablo comisionado por Vicente Gil, procedente de la iglesia de San Juan del Hospital de Valencia ubica la escena de la comisión al apostolado junto a la tabla central. Su inclusión alcanzaría mayor sentido –bajo nuestra mirada– si alguna de las tablas desaparecidas representara a san Miguel.

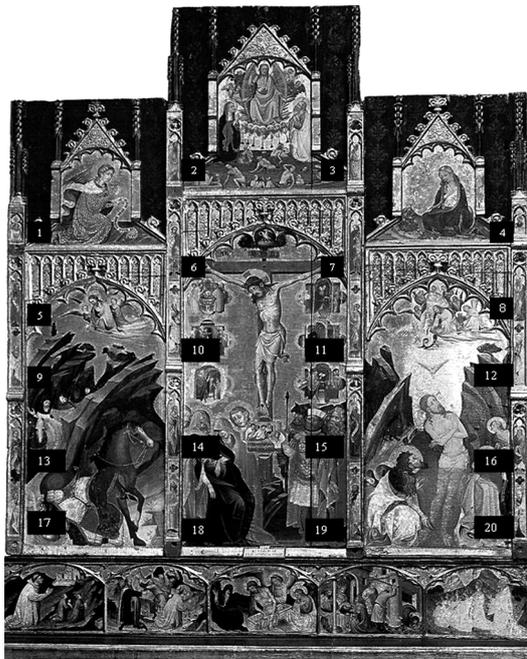
²¹ El cumplimiento del mandamiento *suscipe anima meas* narrado por Eiximenis puede ser un punto de partida, pero no un objetivo cumplido. Cfr. EIXIMENIS, Francesc. *De Sant Miquel Arcàngel*, capítulos XIII y XV. (Edición a cargo de Curt J. Wittlin). Barcelona: Curial, 1983.

²² Determinadas obras transcriben la errónea interpretación de la tabla realizada por CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel, 1973 (nota 14). Cfr. HINOJOSA MONTALVO, José. *Diccionario de historia medieval del Reino de Valencia*. Tomo IV. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2002, p. 203-204.

²³ Para profundizar en el retablo de los Sacramentos, BRANDON STREHELKE, Carl. "Retablo de Fray Bonifacio Ferrer (1396-1397)". En: BENITO DOMÉNECH, F.; GÓMEZ FRECHINA, J. (dir.). *Pintura europea del Museo de Bellas Artes de Valencia*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2002, p. 22-33. GÓMEZ FRECHINA, José. "Gherardo Starnina. Retablo de Fray Bonifacio Ferrer". En: BENITO DOMÉNECH, F.; GÓMEZ FRECHINA, J. (com.). *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*. Salamanca: Caja Duero, 2005, p. 44-47. GARCÍA BORRAS, Ximo. "En torno al retablo de Fray Bonifacio Ferrer". *Archivo de Arte Valenciano*, 1988, n.º. LXIX, p. 27-31. RODRÍGUEZ CULEBRAS, Ramón. "El retablo de fray Bonifacio Ferrer, pieza clave en la iconografía sacramentaria del arte valenciano". *Archivo de Arte Valenciano*, 1978, n.º. XLIX, p. 12-17.

²⁴ La certeza de la ubicación original del retablo la proporciona un manuscrito inédito del siglo XVI conservado en el Archivo de la Catedral de Valencia: *Bonifacius Ferrer, frater sancti Vincenti dominicani, hic annos natus fere quinquaginta de mortua uxore et septem filiabus (que in capella Sancte Crucis depicte sunt) cartusianus factus...* Archivo de la Catedral de Valencia (=ACV), legajo 72-4, f. 25r. Agradecemos la magnífica información concedida, a título personal, por Francisco Gimeno Blay, quien ha supervisado buena parte de las lecturas realizadas para este retablo. Como oportunamente indicaremos, sólo su contrastada experiencia paleográfica nos ha permitido proponer determinadas interpretaciones del texto.

²⁵ Se aporta un excelente resumen biográfico de Bonifacio Ferrer en GARCÍA BORRAS, Ximo, 1988 (nota 23).



2. Contenido de las filacterias en las entrecalles del Retablo de los Sacramentos, Museo de Bellas Artes de Valencia.

Consecuentemente, las 20 figuras ubicadas en los montantes –18 de cuerpo entero y 2 bustos– las pudo programar el propio Bonifacio Ferrer. Los cartujos las comprenderían puesto que podían leer las filacterias en las que se hallan, entre otros, pasajes proféticos.

Los personajes de medio busto ubicados en la parte superior de los montantes laterales son los únicos que no portan filacteria (si bien uno sujeta un rosario). Por desgracia, sólo son legibles 12 de los 18 mensajes que en origen tuvo el retablo (fig. 2). Aparecen profetas y santos, sin distinción notable de atributos, excepto un par de figuras coronadas.

La resurrección de la carne, representada en el ático, está flanqueada por dos figuras que portan un rollo. La del montante izquierdo, con túnica roja y sayo gris, porta en la filacteria el texto "*Cum venerit inquit...*", sin tener en cuenta las tres últimas letras, que han sido repintadas y a las que más abajo aludiremos. No existe pasaje bíblico en el que esté escrito de manera literal el texto de la filacteria. Sin embargo, sí lo hemos encontrado en la patología latina: en el *Historiarum liber decimus*, de Gregorio de Tours, en el capítulo

· **SIN FILACTERIA:** 1 y 4.

· **ILEGIBLES:** 3, 5, 7, 9, 13 y 17.

· **FILACTERIAS QUE REFIEREN EL CONTRA IUDAEOS, PAGANOS ET ARIANOS.** Cfr. *Hores de la Setmana Sancta...* impreso por Francisco Díez Romano, Valencia, 1533.

2. "*Cum venerit inquit*". Intervención de Daniel. *Hores de la setmana...* f. CCLIIr. El texto aparece también en la glosa patristica de Mt 25, 31-37.

6. "*H[ic] est Deus noster et non stimavi[t]*". Intervención de Jeremías. *Hores de la setmana...* f. CCLlv. Bar 3,36 en la Biblia de Jerusalén.

10. "*Alii ad...*". Continuación del texto de Jeremías/Baruc de la filacteria superior. *Hores de la setmana...* f. CCLlv.

14. "*In testimonium de Christo*". Frase repetida en *Hores de la setmana...*

18. "*Adorabunt eum omnes reges*". Sl 71,11. Intervención de David. *Hores de la setmana...* f. CCLlv.

19. "*Nobis estimavit Deus de fr[atribus]*". He 7,37. Intervención de Moisés. *Hores de la setmana...* f. CCLlv.

· **PASAJES BÍBLICOS:**

8. "*Astitit regina*". Sl 44,10.

11. "*Movebo caelum et terram*", Ag 2,7.

12. "*[d]ext[er]is tu[is] in ve[stitu]*". Sl 44,10 (continuación del texto dauidico de la filacteria superior).

15. "*Vobis testimonium de Christo prophetavit*", 1 Cor 2,1?

16. "*Si moram fecerit*", Ha 2,3.

20. "*Expectabam eum quia*", Ha 2,3 (continuación de la filacteria superior).

que lleva por título *Altercatio de resurrectione*.²⁶ Se trata de una glosa que realiza el Padre latino sobre Mateo 25,31-37, un pasaje evangélico que aborda el Juicio Final, concretamente la distinción entre los benditos y los malditos. Nótese la estrecha conexión entre la imagen y el texto. Del mismo modo que hemos constatado la transformación de los textos bíblicos (tabla de San Miguel), observamos la trascendencia de la patología, que ocasionalmente podía competir con la propia Biblia, acaso por el uso litúrgico de aquella, por ejemplo en himnos o antífonas. No obstante, no creemos que el representado aluda a Mateo, por el contrario, es muy probable que sea Daniel.

El contenido de esta primera filacteria lo hemos encontrado atribuido al profeta apocalíptico en un libro valenciano del siglo XVI que recoge una específica liturgia para los maitines de Navidad.²⁷ A buen seguro, el oficio del citado momento disponía de una amplia tradición, recogiendo el testigo del *Ordo prophetarum*, representación basada en el sermón pseudo-augustiniano llamado *Contra Iudaeos, Paganos et Arianos*. Muchas cate-drales europeas realizaban durante la Nochebue-

²⁶ GREG. TUR. *Franc.* 10,13. PL DI, 543B.

²⁷ *Hores de la Setmana Sancta: ab una deutissima oratio, preparatoria per a tenir vera contrictio, e una deutissima contemplacio a nostra señora : e a la fi de dites hores estan les matines de nadal, ensemps ab la missa del Gall*, impreso por Francisco Díez Romano, Valencia, 1533. En el fol. CCL v. se inicia el *Sermo sancti Augustini episcopi. Lectio VI*. La obra se conserva en la Biblioteca Valenciana, con signatura XVII/176.

na una pequeña representación teatral en la que aparecían profetas de diversos contextos anunciando la llegada del Mesías. Con ligeras modificaciones, el guión de esas obras teatrales eran ocho capítulos (XI-XVIII) del *Contra Iudaeos, Paganos et Arianos*.

La estructura del libro valenciano (en forma de diálogo abierto con la intervención de varios participantes) y las rúbricas, con indicaciones sobre la preparación escénica de los personajes, evidencian la dramatización del texto. En el folio CCLII r., Daniel inicia su discurso con la expresión "*Cum venerit inquit Sanctus Sanctorum*", oración que forma parte del tratado pseudo-augustiniano y que también podemos leer en otros productos artísticos,²⁸ ratificando la relevancia de esta fuente. En la obra de Starnina aparecen más referencias al sermón *Contra Iudaeos, Paganos et Arianos*.

Siguiendo con el retablo, en el lado opuesto de la resurrección de la carne, ataviado con una prenda blanca y otra gris, el personaje sujeta una filacteria notablemente repintada cuyo contenido es ilegible.

Alrededor de la tabla central, en la parte superior del montante izquierdo, sí se halla un profeta veterotestamentario. Con capa roja y sayo azul, su cartela lleva escrito: "*h[ic] est Deus noster et non stimavi[t]*", texto que pudiera referir a Baruc 3,36.²⁹ Un plano más abajo, otra figura con filacteria que evidencia repintes sólo permite leer "*alius ad*". Muy posiblemente sea la continuación del pasaje de Baruc. No obstante, un texto casi idéntico (que no transforma en absoluto la lectura propuesta para ambas filacterias) se halla en el sermón erróneamente atribuido a san Agustín que pone en boca de Jeremías –el inspirador de Baruc– las palabras ya citadas.³⁰ De hecho, en el

folio CCLI v. del señalado libro *Hores de la Setmana Sancta...*, el texto corresponde a Jeremías, como indica la rúbrica que le precede.

La lectura de la filacteria que porta el personaje inferior presenta la duda de las tres primeras letras, si bien proponemos "*in testimonium de Christo*".³¹

En la base de esta entrecalle, separando la crucifixión de la conversión de Saulo, se representa al profeta David. Revela la identidad la transcripción de parte del salmo 71, "*adorabunt eum omnes reges*",³² reproducido en su núcleo en el sermón pseudo-augustiniano.³³

En el montante que separa la tabla central de la escena del Bautismo de Cristo aparecen otros cuatro personajes. En la parte superior, el único coronado, presenta una filacteria retocada e ilegible. Bajo éste, es representado Ageo, como lo indica el contenido de su filacteria "*movebo caelum et terram*".³⁴ Este profeta no aparece en el *Contra Iudaeos, Paganos et Arianos*, lo que implica el empleo de otras fuentes además del citado tratado. En este caso, es la fuente por excelencia, la Biblia. El asunto que nos atañe no tiene una respuesta unívoca. Posiblemente, el promotor seleccionó las citas atribuidas a personajes veterotestamentarios que más armonizaban con el contenido de las imágenes o las que más calado le producían a él mismo, sin tener que ceñirse exclusivamente a una fuente. Una personalización del retablo acorde con la calidad del personaje que fue Bonifacio Ferrer. Su sólida formación académica en diversos centros europeos, así como su participación en las más grandes empresas políticas del momento, son suficiente bagaje para comprender hasta qué punto era capaz de desarrollar todo el programa del retablo.

²⁸ Por ejemplo en el cartel que sujeta el profeta en la fachada de la catedral de Cremona. En la filacteria del retablo valenciano, las tres últimas letras que advertimos repintadas, componen el inicio de la palabra *sanctus*.

²⁹ Ba 3, 36: "*hic Deus noster non aestimabitur alius adversus eum*". Adviértanse de nuevo las pequeñas diferencias entre el pasaje bíblico original y el texto de la filacteria.

³⁰ "*Hic est inquit Dominus noster et non estimabitur alius absque illo qui...*" Acerca de la variabilidad de atribución de este texto, aunque en nuestra opinión, algo confuso, véase BECCARÍA LAGO, María Dolores. "Sobre «En una aldea para cantar la noche de navidad», de Cristóbal Castillejo, y el drama litúrgico medieval". *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 1988, n.º. 7, p. 40.

³¹ Existe la posibilidad de que las primeras letras hagan referencia, aunque en orden distinto al correcto, a las iniciales de *Iheremias*, aspecto que reforzaría el sentido del conjunto de la entrecalle. En el libro *Hores de la Setmana Sancta*, la lectura previa a la participación del profeta finaliza con las palabras "*hieremia testimonium de Christo*". Por otro lado, la lectura "*In testimonium de Christo*" se repite con cierta frecuencia en los apenas 4 folios del sermón pseudo-augustiniano que tienen como protagonistas a los profetas veterotestamentarios en el ejemplar valenciano.

³² Sl 71, 11: "*Et adorabunt eum omnes reges, omnes gentes servient ei*".

³³ En el caso del libro valenciano, en el folio CCLII v.

³⁴ Ag 2, 7: "*quia haec dicit Dominus exercituum adhuc unum modicum est et ego commovebo caelum et terram et mare et aridam*".

El personaje representado un plano más abajo replantea tanto el asunto de las fuentes que influyeron al mentor, como el de la personalización del retablo. La lectura más afinada invita a pensar en san Pablo: "*Vobis testimonium de Christo prophetavit*".³⁵ No existe relación determinante desde el punto de vista figurativo entre las tres representaciones de Saulo-Pablo que aparecen en el retablo: en la escena de la conversión, en la lapidación de san Esteban (como testigo, si no inductor) y en el montante. Pese a que la figura de Pablo en la entrecalle sea fruto de la estandarización propia de los personajes representados en los montantes, el contenido de la filacteria puede ser revelador. Entrando en el fangoso terreno especulativo, resulta coherente pensar que la representación de la conversión de Saulo se asocie al tardío ingreso en la vida religiosa de Bonifacio Ferrer. Siguiendo el paralelismo, la lapidación de Esteban, con el consentimiento de Saulo, pudiera servir de recordatorio a Bonifacio Ferrer de las muchas faltas cometidas durante su vida civil. Pecados causados por la incredulidad en el caso del futuro apóstol de los gentiles y por su relación con el siglo en lo que se refiere al cartujo. Por último, el contenido de la filacteria que contextualiza el pasaje paulino es una reivindicación de la humildad con la que quiso integrarse en el cristianismo. Humildad de la que tuvo que hacer gala el popular Bonifacio Ferrer para ingresar en la orden.³⁶ El retablo de fray Bonifacio Ferrer es un testimonio íntimo que puede acercarnos a su personalidad, incluso con cinco siglos de distancia.

En la base de la entrecalle, ataviado de sayo azul y capa blanca, el personaje sujeta una cartela en la que puede leerse "*nobis estimavit Deus de fr[...]*", texto al que no hemos encontrado referencia literal alguna. No obstante, dada la similitud entre los dos textos, y comprobados los errores que en ocasiones cometían los pintores, proponemos otra lectura "*vobis suscitabit Deus de fr[atribus]*".³⁷ Pasaje escrito por Lucas, quien re-

memora lo dicho por Moisés sobre la materialización profética que supondría la venida de Cristo. De nuevo en las *Hores de la Setmana Sancta*, en el sermón pseudo-agustiniano, leemos, atribuidas a Moisés, las siguientes palabras: "*prophetam in quit suscitabit vobis de fratribus*".³⁸ La mayor dificultad para establecer la lectura propuesta reside en la transformación del verbo que aparece en la filacteria valenciana (*estimavit*) por el que aparece tanto en la Biblia como en el sermón altomedieval (*suscitabit*). La citada transformación cuenta con un ejemplo en la cúpula del baptisterio de Parma. La cartela que porta Moisés lleva escrito: "*prophetam escitavit de fratribus suis*".

En la calle exterior izquierda, bajo uno de los personajes de medio busto, aparecen cuatro figuras que no han conservado el contenido de sus filacterias.

Por último abordamos el montante exterior derecho. Bajo el busto que sujeta un rosario, vuelve a representarse a David, quien como en la otra figura con la que se identifica, carece de atributo alguno salvo el texto. En este caso, puede leerse "*astitit regina*".³⁹ El Profeta-rey aparece al menos en tres ocasiones en este retablo, siempre con indumentaria distinta y sin atributo propio, puesto que el personaje del plano inmediatamente inferior sujeta una filacteria en la que se puede leer la continuación del salmo 44, 10. Ahora ataviado con sayo blanco, David presenta el texto "*[d]extris tuis in vee [stitu]*".

El recurso de plasmar un determinado texto sirviéndose de dos figuras distintas refuerza la propuesta ya señalada para la lectura del pasaje de Jeremías-Baruc. El expediente se repite en las dos figuras inferiores de este montante. Vestido de azul, junto a uno de los ángeles que observa el bautismo de Cristo, es Habacuc el que porta la filacteria en la que puede leerse "...*si moram fecerit*".⁴⁰ Inmediatamente debajo, con sayo amarillo,

³⁵ 1 Cor 2, 1: "*et ego cum venissem ad vos fratres veni non per sublimitatem sermonis aut sapientiae adnuntians vobis testimonium Christi*". Pese a la no concordancia total, proponemos que la filacteria del retablo hace referencia a este pasaje. Adviértase que nos hemos encontrado con el mismo problema en la otra filacteria en la que aparecían las palabras *testimonium de Christo*. En este caso podría pensarse que las tres primeras letras hicieran referencia a Miqueas.

³⁶ Recordamos el complejo y prolongado litigio que Bonifacio Ferrer mantuvo durante siete años con los regidores de Valencia por el que se le imputó, supuestamente, el no defender a los gobernantes municipales. El detonante fue la acusación particular de dos nobles familias ante los abusos recaudatorios de militares y eclesiásticos. El pleito sólo alcanzó su resolución con la confesión de culpa de Bonifacio Ferrer. Se desconoce si su arrepentimiento público fue de voluntad propia o coaccionado por las circunstancias. Para más información GARCÍA BORRAS, Ximo, 1988 (nota 23), p. 28.

³⁷ He 7, 37: "*hic est Moses qui dixit filiis Israhel prophetam vobis suscitabit Deus de fratribus vestris tamquam me*".

³⁸ *Hores de la Setmana Sancta...*, 1533 (nota 27), fol. CCLII v.

³⁹ Sl 44, 10: "*filiae regum in honore tuo adstetit regina a dextris tuis in vestitu deaurato circumdata varietate*".

⁴⁰ Ha 2, 3: "*quia adhuc visus procul et apparebit in finem et non mentietur si moram fecerit expecta illum quia veniens veniet et non tardabit*".

el mismo profeta sostiene la continuación del texto bíblico: "...expecta eum quia..."⁴¹

En esta obra es palmario el escaso interés que suscitaba la identificación de los personajes a través de los caracteres que la iconografía bajomedieval había establecido.

Incluso es probable que varios de estos textos se ubicaran erróneamente en algunas de las figuras. Al igual que ciertos atributos, habrían sufrido una especie de codificación genérica que ocasionalmente era descuidada:⁴² David sin corona en el caso del retablo de fray Bonifacio Ferrer, Isaías coronado en la predela del retablo desmembrado procedente de la iglesia parroquial de Villahermosa del Río⁴³ o el caso que más abajo trataremos sobre Elías. Del mismo modo, sólo un cinco por ciento de la población era alfabeta y por mucho que lo intentemos nos es imposible mirar con los ojos del espectador bajomedieval. Sin embargo, sí que podemos devolver a la vida unos textos que nacieron con una razón de ser, con un contenido explícito y una consolidada significación. La continuidad de una misma cita en dos figuraciones habla por sí misma.

Es precisamente la particularidad del texto la única circunstancia que nos permite identificar a los personajes, además de, estudiado en su conjunto, ofrecer nuevas respuestas sobre la presencia profética en el triángulo de expresión medieval valenciano.

La aparición de dos salmos puede asociarse al papel esencial que tuvo el Salterio en la liturgia bajomedieval.

Por otro lado, muchas de las filacterias leídas en el retablo eran dramatizadas en el siglo XV durante la representación paralitúrgica mencionada. La escasa extensión del texto pseudo-augustiniano y su coincidencia con las filacterias, invita a pensar de qué manera la figura profética se instalaba en el

imaginario colectivo a través de dos formas distintas. La manifestación pictórica y la paralitúrgica eran comisionadas –y por lo tanto dirigidas– por la misma persona o institución. Aspectos que evidencian que determinados profetas disponían de un protagonismo relevante, aunque fuera de manera colectiva.

Un interrogante queda abierto. Parece innegable que el contenido de las filacterias del retablo de fray Bonifacio Ferrer es deudor del *ordo prophetarum*. Falta discernir si se toman directamente de una práctica realizada en la Valencia del siglo XIV o si es el reflejo de otros productos artísticos europeos inspirados en el texto erróneamente atribuido a san Agustín. Casos, entre otros, de los anuncios que sostienen los profetas en la cúpula del baptisterio de Parma o los ubicados en las jambas de la portada de Cremona. La prolongada estancia del propio Bonifacio en Perugia durante su formación universitaria no es ni muchos menos decisiva para la respuesta. La posible solución tiene dos vías: los archivos valencianos y el estudio detallado del patrimonio perusino en el que exista conexión entre la figura profética y el tratado bajomedieval. La fuente principal que inspiró el contenido de las filacterias del retablo de los siete sacramentos la conocemos, falta saber el método de transmisión.

Posiblemente pintado en la misma década y quizás parcialmente por el mismo Starnina, se conserva desde finales del siglo XVIII en la iglesia del Collado (Valencia), el retablo mayor dedicado a la Virgen de la iglesia parroquial de Alpuente.⁴⁴ Conjunto mariano cuya ejecución se atribuye a una doble participación. Existe unanimidad sobre el autor del cuerpo del retablo: Llorenç Saragossà. La predela la atribuyó Dubreuil a Miquel Alcanyis, cambiando posteriormente de opinión y relacionándola con Gherardo Starnina.⁴⁵ José i Pitarch la vincula a un taller no documentado de

⁴¹ Véase nota 40. La transformación de parte del texto original se hace patente. Otra lectura posible es la del salmo 54, 9: "*Expectabam eum qui salvum me fecit a pusillanimitate spiritus et a tempestate*". No obstante, el recurso del retablo ya tratado sobre la partición de las citas bíblicas, y el haber encontrado escritas literalmente ambas filacterias en un breviario valenciano del siglo XV, indican que se citaba a Habacuc. Cfr. ACV, ms. 81, fol. 23v.

⁴² La repetición de pasajes proféticos veterotestamentarios como supuesto contrapunto tipológico de escenas evangélicas muy diversas, debe relacionarse con una codificación ocasional de estos personajes. En la próxima obra que mencionamos, el retablo de El Collado, sobre la flagelación de Cristo, Isaías y Jeremías portan anuncios mesiánicos con escasa conexión con el episodio representado. Por ejemplo, en el caso de Isaías, sería más coherente haber citado algún pasaje del libro del Siervo, pues en él se ensalza el carácter redentor del Mesías a través del martirio. Así sucede en la ya señalada Crucifixión del *duomo* de Sarzana o en la escena de Jesús ante Pilatos, en el compartimiento central del relicario del Monasterio de Piedra, conservado en la Real Academia de la Historia en Madrid, en la que es legible parte de *Is 53, 7: "oblatus est quia ipse voluit"*, literalmente, "se entregó porque quiso".

⁴³ PÉREZ GARCÍA, Carmen. "Fragmento de predela". *Monografías del SCRC*, marzo 2006, nº. 4.

⁴⁴ Sobre el retablo mayor de Alpuente JOSÉ I PITARCH, Antoni. "Retablo de la Virgen". En: FUNDACIÓN DE LA COMUNIDAD VALENCIANA LA LUZ DE LAS IMÁGENES (organizador). *La luz de las imágenes*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2001, p. 272-275. GÓMEZ FRECHINA, J. 2005 (nota 23), p. 48-51.

⁴⁵ DUBREUIL, Mathieu Hériard. *Valencia y el gótico internacional*, vol. 1. Valencia: Alfonso el Magnánimo, 1987, p. 87-88.

procedencia toscana, diverso al de Starnina y más cotizado que el de Saragossà, ejemplificando lo ya apuntado sobre la importancia de alcanzar en la predela la excelencia artística. En origen, tuvo seis *cases* o escenas, con un tabernáculo en el centro. La primera escena, desaparecida, pudo representar la Oración en el huerto o el Prendimiento. La de la izquierda representa la Resurrección, aunque se halla en paradero desconocido. Así pues, en la predela del retablo sólo se conservan cuatro compartimentos que narran, de izquierda a derecha, la Flagelación, Cristo camino del Calvario, la Lamentación ante Cristo muerto y el Santo Entierro. En cada episodio, sobre el arco conopial que limita el espacio, se representan dos profetas. Cada uno de ellos porta la clásica filacteria con una cita profética. Sobre la Flagelación, siguiendo la lectura propuesta por Gómez Frechina, puede deducirse la figura de Isaías al leerse con toda claridad "*conci-piet*", parte de una de las citas veterotestamentarias más empleada en la figuración bajomedieval europea.⁴⁶ La mutilación sufrida por esta tabla en su lado izquierdo imposibilita leer algo más del pasaje del *quinto evangelista*. Junto a Isaías otro profeta mayor, Jeremías: "*Creavit Dominus novum*".⁴⁷ En las enjutas del arco que encuadra el camino al calvario una nueva pareja. A la izquierda, Ezequiel sujeta un texto: "*Porta haec clausa erit*".⁴⁸ A la derecha, el cuarto profeta mayor, Daniel.

Gómez Frechina –el único estudioso que se ha interesado en descifrar estas filacterias– no logra identificar al profeta apocalíptico. En la filacteria

puede leerse: "*usque ad Christum duce[m]*".⁴⁹ Hemos encontrado un problema similar al de Gómez Frechina para establecer la identidad del siguiente profeta, el representado sobre la Lamentación ante Cristo muerto en el lado izquierdo (fig. 4), pues el contenido de su filacteria no concuerda con fuente alguna. Las propuestas de lectura que amablemente nos ha facilitado Francisco Gimeno apuntan a Jeremías: "*spon[s]i [et] vocem*" o "*spon[s]i [ac] vocem*".⁵⁰ Junto a él, otro profeta con filacteria en la que, coincidiendo con la proposición de Gómez Frechina –referente esencial de estas reflexiones–, podría interpretarse "*Germinabit*".⁵¹ Por otro lado es discutible la identificación que hace del pasaje bíblico, puesto que aunque es cierto que el verbo es empleado en esa forma en Job 14, 9, también lo es que en la Vulgata aparece en cuatro pasajes de Isaías y en dos de Oseas. Sin incluir las dos ocasiones en que "*Germinavit*" está escrito con v.⁵²

La última pareja, sobre el Santo Entierro, está compuesta por Miqueas: "*ex te mihi egredietur*"⁵³ y por Ageo. Este último muestra la misma cita con la que fue representado en el retablo de los Sacramentos: "*movebo caelum et terram*". En el compartimento perdido que representaba la Resurrección, el único profeta figurado repite parte del texto que hemos atribuido a Baruch o a Jeremías en el retablo de Bonifacio Ferrer, dependiendo de la fuente consultada: "*Post haec in terris*".⁵⁴

Ignorar los problemas que pueden plantear estos textos es un descuido muy frecuente que hemos percibido en los estudios sobre retablos góticos va-

⁴⁶ Nos referimos a *Is 7*, 14: "*propter hoc dabit Dominus ipse vobis signum ecce virgo concipiet et pariet filium et vocabitis nomen eius Emmanuhel*".

⁴⁷ *Jr 31*, 22: "*usquequo deliciis dissolveris filia vaga quia creavit Dominus novum super terram femina circumdabit virum*".

⁴⁸ *Ez 44*, 2: "*et dixit Dominus ad me porta haec clausa erit non aperietur et vir non transiet per eam quoniam Dominus Deus Israhel ingressus est per eam eritque clausa*".

⁴⁹ *Dn 9*, 25: "*scito ergo et animadverte Ab exitu sermonis ut iterum aedificetur Ierusalem usque ad Christum duce[m] hebdomades septem et hebdomades sexaginta duae erunt et rursum aedificabitur platea et muri in angustia temporum*".

⁵⁰ Hasta en tres pasajes bíblicos podemos leer *sponsi et vocem*. *Jr 7*, 34: "*et quiescere faciam de urbibus Iuda et de plateis Hierusalem vocem gaudii et vocem laetitiae vocem sponsi et vocem sponsae in desolatione enim erit terra*", y *Jr 16*, 9: "*quia haec dicit Dominus exercituum Deus Israhel ecce ego auferam de loco isto in oculis vestris et in diebus vestris vocem gaudii et vocem laetitiae vocem sponsi et vocem sponsae*". Por último, *Ba 2*, 23: "*et auferam a vobis vocem iucunditatis et vocem gaudii et vocem sponsi et vocem sponsae et erit omnis terra sine vestigio ab inhabitantibus eam*". El pintor sólo habría errado en omitir la segunda s de *sponsi*. La inclusión de la e inicial, anulando la s líquida, y la transformación de la partícula conjuntiva, son transformaciones comunes.

⁵¹ En el original parece que el pintor escribió "*germina[...]* est".

⁵² *Ez 7*, 10 y 16, 7.

⁵³ *Mi 5*, 2: "*et tu Bethleem Ephrata parvulus es in milibus Iuda ex te mihi egredietur qui sit dominator in Israhel et egressus eius ab initio a diebus aeternitatis*".

⁵⁴ *Ba 3*, 38: "*post haec in terris visus est et cum hominibus conversatus est*". En el *Contra Iudaeos* se ponen estas palabras en boca de Jeremías. Cfr. YOUNG, Karl. "The procession of prophets". *The drama of the medieval church*. Oxford: Oxford University Press, 1933, p. 125-171.

lencianos. Más si se tiene en cuenta que en esta obra, al igual que en el retablo anterior estudiado, no aparecen atributos personales de cada profeta.

Por lo general, sólo se da respuesta a lo evidente y si alguna filacteria presenta alguna dificultad, se menosprecia. Esta circunstancia acota sustancialmente una lectura de la obra en su conjunto. Si del retablo de Bonifacio Ferrer se infiere la relevancia del *ordo prophetarum* y del Libro de los Salmos, el reconocer a Daniel en el retablo conservado en el Collado, certifica la seriación lógica de los profetas mayores. Aspecto decisivo para nuevas identificaciones y para posibles puestas en común de los productos artísticos del momento.

Dentro del proyecto internacional que fue la exposición y el posterior catálogo titulado *El Renaixement Mediterrani*, Andrea de Marchi realizó un estudio sobre una tabla conservada en el Museo Diocesano de Segorbe. Se trata de un fragmento de un retablo procedente del Toro (Castellón) que representa el encuentro de Santa Ana y San Joaquín en la Puerta Dorada y a dos profetas.⁵⁵ Una obra atribuida a Miquel Alcanyís, discípulo de Starnina.⁵⁶ Como indica el enunciado de la ficha, uno de los dos profetas no se identifica, proponiéndose como transcripción de la filacteria del desconocido personaje "[?] nia a dextris". Haber realizado lecturas similares nos facilita la solución: "[re]gina a dextris", refiriéndose a parte del salmo 44,10 (al que ya hemos aludido en tres ocasiones). Podemos afirmar que el profeta desconocido que anuncia la ficha de De Marchi es David. La mutilación de la parte izquierda de la tabla ha impedido la conservación de parte de la filacteria, pero resulta evidente que se trata del pasaje citado, ya empleado como se ha visto en el retablo de fray Bonifacio Ferrer. Aspecto que fortalece el apunte acerca de la relevancia del Libro de los Salmos en la cristiandad bajomedieval.

En el catálogo de la exposición de la Luz de las

Imágenes de Segorbe, Fumanal Pagés y Montolío Torán realizan un detallado estudio acerca de la escultura en la capilla del Salvador de la catedral de Segorbe,⁵⁷ sin embargo, opinamos que han cometido un pequeño descuido al identificar los profetas que se representan en las claves de las bóvedas. Es indiscutible que dos de ellos son Isaías y Jeremías. No ocurre lo mismo con las propuestas de Ezequiel y Baruc. Salvo una omisión de la ficha acerca de la transformación total de las filacterias que identifican a estos personajes, es obvio que en una de ellas se lee a la perfección *Daviu*, refiriendo al rey-profeta.⁵⁸ Mientras que para el otro precursor de Cristo nosotros abogamos por Zacarías, si bien este presenta más dificultades al interpretar la filacteria. La apuesta por Zacarías, basada en los restos pictóricos de la clave, resulta razonable teniendo en cuenta la dedicación de la capilla al Salvador. Las posibilidades que ofrece la lectura de los textos en las pinturas bajomedievales están todavía por explotar.⁵⁹ Estas primeras páginas han sido sólo una aportación vinculada estrechamente al objeto de estudio que nos ocupa: el profeta veterotestamentario en el llamado gótico valenciano. Sin embargo, la aproximación a la representación de la figura profética dispone de más herramientas que la paleografía. Su significado en el imaginario colectivo medieval, el empleo de ella como ejercicio proselitista, su particular integración en determinados conjuntos, o la exclusividad del comitente, son otros elementos a considerar integrados en nuestro estudio.

Una nueva vía sobre el simbolismo tipológico

Conocido el gran interés que ha despertado en la historia del arte el simbolismo tipológico en su concepción más común, mostramos sólo un botón de su desarrollo en el reino de Valencia, acaso el más célebre: los relieves del trascoro de la catedral de Valencia, hoy en la Capilla del Santo Cáliz.

⁵⁵ DE MARCHI, Andrea. "Trobada de santa Anna i sant Joaquim davant de la Porta Daurada; profeta sense identificar i Isaïes, c. 1410-1415". En: NATALE, M. (com.). *El Renaixement Mediterrani*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2001, p. 179-182.

⁵⁶ Respecto a la influencia de los modelos toscanos nótese que los tres primeros productos artísticos citados (San Miguel de Sot de Ferrer, retablo de los Sacramentos y retablo del Collado) son obra presunta de manos toscanas, así mismo, el fragmento del retablo de Toro lo realiza un pintor formado en un obrador dirigido por un toscano.

⁵⁷ FUMANAL I PAGÉS, Miquel Àngel; MONTOLÍO I TORÁN, David. "Escultura de la Capilla del Salvador". En: FUNDACIÓN DE LA COMUNIDAD VALENCIANA LA LUZ DE LAS IMÁGENES (organizador). *La luz de las imágenes*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2001, p. 288-291.

⁵⁸ Autores de la talla de Eiximenis denominaban a David como Daviu. Cfr. EIXIMENIS, Francesc. *Llibre de les dones*. (Edición crítica a cargo de F. Naccarato). Barcelona: Curial, 1981, p. 62, 99, 175...

⁵⁹ Un trabajo ejemplar es el realizado por MUÑOZ, Ferran. "Lectura i contemplació. Noves aportacions al voltant del retaule del convent de la Puritat de València". *Afers*, 2002, vol. 17, nº. 41, p. 57-72.

Entre 1420 y 1423 aparece documentada la ejecución de 6 de los 12 relieves en alabastro del trascoro de la *Seu de València*. En ella participa un tal *Julià lo Florentí*, escultor cuya identificación con el discípulo de Ghiberti Giuliano di Giovanni da Pogibbonsi, nunca se demostró categóricamente. En la actualidad se rechaza esa posibilidad apuntada por Sanchis Sivera. El citado Julià trabajó en la obra valenciana a las órdenes del maestro picapedrero de Xàtiva Jaume Esteve, mostrando un lenguaje formal en el que se combinan elementos italianizantes con otros de tradición local. Un lenguaje que encaja con el desarrollado por el escultor florentino Julià Nofre –conocido en Italia como Giuliano d’Onofrio– en la catedral de Barcelona entre los años 1431-1434.⁶⁰

Los relieves de la seo valenciana representan hechos del Antiguo Testamento (en el cuerpo inferior) como tipos o prefiguraciones de otros acaecidos en el Nuevo Testamento (registro superior). De izquierda a derecha, pueden establecerse las siguientes correspondencias: Moisés levantando la serpiente en el desierto como anuncio de la crucifixión de Cristo, Sansón arrancando las puertas de Gaza como prefiguración del Señor destruyendo las puertas del Limbo, Jonás arrojado del vientre de un cetáceo como tipo de la Resurrección, Elías arrebatado en un carro de fuego como anticipo a la Ascensión del Señor, Moisés recibiendo la Ley en el Sinaí vinculado a la posterior Venida del Espíritu Santo y Salomón sentando a su madre Bet-sabé en un trono a su derecha, como anuncio de la Coronación de la Virgen en los Cielos. Al igual que en la mayoría de los casos vistos respecto a los profetas hemos referido una codificación, las obras que contienen estas claras alusiones tipológicas responden a una asociación común en los repertorios de imágenes que circulaban en el interior de las *Bibliae pauperum* y los *Specula* elabo-

radas del bajomedievo. La producción de las citadas Biblias en nuestro territorio no está documentada,⁶¹ pese a ello, el impacto de estos libros tanto en la cultura figurativa valenciana como en la europea es incuestionable. Estos códices se elaboraban con el objetivo de servir de apoyo a los “pobres predicadores”, garantizando así la difusión de la exégesis tipológica. No es descabellado pensar, dado el propósito de los textos, que fuera el predicador uno de los cimientos en la transmisión de las relaciones tipológicas. Por si existe alguna duda, proponemos la consulta del *Codex cremifanensis* 243. Todas las relaciones entre los episodios señalados para el trascoro de la catedral –salvo la primera– aparecen en los folios 37v, 38r; 38v, 39r; 39v, 40r; 41v-42r.

En las miniaturas y en el trascoro valenciano, la causa de la figuración profética responde al simbolismo tipológico, si bien es menester plantearse para otro momento nuevas pesquisas. Los tres días de Jonás en la ballena son interpretados sistemáticamente como los tres días que estuvo muerto Jesucristo antes de resucitar. La potestad de su anunciante dificulta, según la exégesis cristiana, la creación de nuevos interrogantes.⁶² No obstante, siguiendo la idea apuntada por Réau, pudieron existir otras lecturas.⁶³

No es preciso recordar la perseverancia, el ímpetu y la excelencia de la predicación de san Vicente Ferrer. Amén del ingente número de predicadores que recorrieron toda Europa y parte de África evangelizando y buscando el martirio para lograr la máxima equiparación a la figura de Jesús. Ramón Llull, Antonio de Padua, Mateo de Agrigento, Bernardino de Siena... son sólo algunos de los más ínclitos predicadores. Pero también los hubo mediocres. Y no nos referimos a los farsantes, sino a aquellos que alcanzando una cierta estabilidad

⁶⁰ Sobre la cuestión, VALERO MOLINA, Joan. “Julià Nofre y la escultura del gótico internacional florentino en la Corona de Aragón”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 1999, n.º. 11, p. 59-76.

⁶¹ Del *Speculum humanae salvationis*, compuesto en el primer cuarto del siglo XIV, sólo son conocidos dos ejemplares en la Biblioteca Nacional de Madrid y un ejemplar –de la centuria señalada y de la escuela boloñesa– conservado en la Catedral de Toledo hasta la Guerra Civil. Con carácter excepcional (por no mostrar similar interés en el simbolismo tipológico) señalamos el *Speculum Animae*, conservado en la Bibliothèque Nationale de France y catalogado como *Espagnol* 544. En la Valencia contemporánea se evidencia el interés por producir textos religiosos iluminados, si bien en esta obra no tienen espacio los pasajes veterotestamentarios. Sobre el citado códice existe un estudio. Cfr. HAUF I VALLS, Albert Guillem; BENITO GOERLICH, Daniel. *Speculum Animae, Manuscrito Español 544 de la Bibliothèque nationale de Paris. Análisis histórico-crítico del códice, transcripción y versión castellana de su texto y notas*. Madrid: Editora internacional de libros antiguos S.A., 1992.

⁶² El propio Jesús realizó esta analogía. Cfr. *Mt* 16, 1-4.

⁶³ Réau apunta que el éxito de las representaciones de Jonás en Campania pudiera obedecer a la inspiración en bajorrelieves de sarcófagos cristianos, atendiendo a la transmisión formal de las imágenes. En el plano de contenido, el asunto pudo interpretarse como aviso o amonestación a los predicadores flemáticos, no siempre dispuestos a afrontar todos los riesgos que implicaba la misión de llevar la palabra de Dios. Creemos que esta segunda interpretación puede extrapolarse a todo el continente europeo. RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*, 1. Barcelona: Serbal, 1996, p. 470.

o posición, acomodaron su espíritu predicador. Documentada está la relajación de predicadores en algunas de las zonas en las que instruyó Vicente Ferrer.⁶⁴

¿Podría asociarse el castigo divino por el rechazo de Jonás a viajar a Nínive, con las impugnaciones, por ejemplo de Vicente Ferrer, a sus coetáneos menos comprometidos con su misión? Réplicas que se trasladarían a superficies pictóricas y a la piedra en forma de representación de escenas de la vida de Jonás. Para que esta hipótesis adquiriera mayor consistencia, sería preciso realizar un inventario de las figuraciones de Jonás en el bajomedioevo contrastando en qué porcentaje y con qué posibles objetivos decoraron los espacios ocupados por las órdenes mendicantes.

El profeta veterotestamentario como partícipe del simbolismo tipológico en clave política y como modelo de gobierno

La exégesis tipológica, producto de los más eximios pensadores cristianos, fue empleada por el otro gran poder del bajomedioevo, el monárquico, adaptándola a su beneficio.⁶⁵ El profeta del Antiguo Testamento no sólo se convierte simbólicamente en el modelo que inspira, al igual que a Cristo, la actuación de los monarcas. David y Salomón, por su condición de antecesores de Jesucristo, son representados en algunos encargos reales con el deseo de plasmar el carácter santo y divino de un monarca bajomedieval por la supuesta adscripción de éste a la dinastía de Jesé.⁶⁶ Al igual que había sucedido con la monarquía capeta en el

siglo XII, la aragonesa se presentaba a sí misma como heredera de los antiguos reyes bíblicos de Israel y Judá. A la postre, “las cuatro grandes crónicas de Jaime I, Desclot, Muntaner y Pedro IV, actuaron a modo de evangelios laicos de la monarquía”.⁶⁷ El pueblo elegido en el Antiguo Testamento, el judío, se convertía en prefiguración y anuncio de la materialización histórica que representaban los reinos recuperados para la cristianidad por Jaime I y sus sucesores. Aspecto reforzado puesto que “au cours des 14 et 15 siècles, les rois d’Aragon font l’objet de multiples prophéties qui leur attribuent une fonction messianique”.⁶⁸ En este sentido descuellan la representación de Jaime I con el arpa davidica en la miniatura inicial del *Aureum Opus regalium privilegiorum* conservado en el archivo municipal de Alzira. Su análisis con los parámetros aquí expuestos ya ha sido explorado.⁶⁹

Iluminado entre 1398 y 1403, se conserva en París (Bibliothèque Nationale de France, ms. Rothschild 2529) el calendario del *Breviarium secundum ordinem cisterciensem*, conocido como “Breviario del rey Martín”.⁷⁰ Al igual que en el *Aureum Opus regalium privilegiorum*, en este códice se manifiesta con notable eficacia el interés por ensalzar una dinastía que estaba a punto de desaparecer. Tanto Pedro IV el Ceremonioso como Martín I el Humano, mostraron un abierto deseo en sus encargos por desarrollar una labor historiográfica que exaltara su linaje.⁷¹ Un enaltecimiento que posiblemente recurrió de manera consciente al consolidado expediente exegetico.

En el folio 17v del *Breviario del rey Martín* se re-

⁶⁴ En Ginebra, el 17 de noviembre de 1403, el santo valenciano escribía al por entonces maestro de la orden dominica Juan de Puynoix: “¡Qué responsabilidad, Venerable Maestro, pesa sobre los Prelados y los que por su profesión están obligados a predicar!, los cuales, ¡ah!, prefieren estar en las grandes ciudades, en donde tienen buenas habitaciones con todas las comodidades, mientras se pierden las almas por las que murió Jesucristo”. Para una traducción castellana de la carta, véase ESPONERA CERDÁN, Alfonso (ed.). *San Vicente Ferrer. Vida y escritos*. Madrid: Edibesa, 2005, p. 623-626.

⁶⁵ Fuera de la Iglesia, no sólo el poder monárquico empleó este simbolismo tipológico. En el último caso que tratamos en este apartado, nos referiremos a un órgano de gobierno.

⁶⁶ Han realizado incursiones en esta cuestión ARAD, Lily. “Tomando la decisión correcta: El rey Salomón y Ramón Berenguer IV”. *Matèria: revista d’art*, 2002, n.º. 2, p. 267-278. SERRA DESFILIS, Amadeo. “En torno a Jaime I: de la imagen al mito en el arte de la Corona de Aragón de la Baja Edad Media”. En: MÍNGUEZ, V. (ed.). *Visiones de la monarquía hispánica*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2007, p. 321-345.

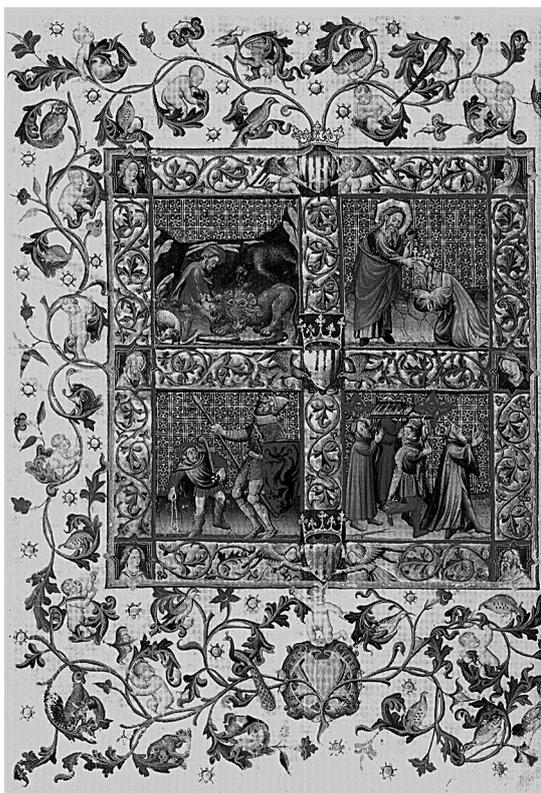
⁶⁷ SERRA DESFILIS, Amadeo. “La historia de la dinastía en imágenes: Martín el Humano y el rollo genealógico de la Corona de Aragón”. *Locvs Amoenvs*, 2002-2003, n.º. 6, p. 58.

⁶⁸ AURELL, Martin. “Messianisme royal de la Couronne d’Aragon (14e-15e siècles)”. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 1997, LII/1, p. 120.

⁶⁹ SERRANO COLL, Marta. *Jaime I el Conquistador: imágenes medievales de un reinado*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2008 y SERRA DESFILIS, Amadeo, 2007 (nota 66).

⁷⁰ A propósito, PLANAS BADENAS, Josefina. “El Breviario del rey Martín y la promoción artística de una obra regia vinculada a Poblet”. En: ABAD CASTRO, C. et al. *Imágenes y promotores en el arte medieval: miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, p. 585-598. PLANAS BADENAS, Josefina. *El Breviario de Martín el Humano*. Valencia: Universitat de València, 2009.

⁷¹ Ponemos de ejemplo, para el caso del primero, la decoración de la sala principal del palacio real mayor de Barcelona, el *Ti-nell*, con las esculturas de sus antepasados. Para el segundo, el mecenazgo del rollo dinástico de la Corona de Aragón.



3. Ms. Rothschild 2529, fol. 17 v., Bibliothèque nationale de France, París.

presenta un ciclo de historias de David (fig. 3). En concreto, se trata de la victoria de David sobre Goliath, la lucha del rey con el león, la coronación de David y el traslado del arca a Jerusalén. Programa muy particular que invita a considerar que su inclusión responda al deseo de parangonar la dinastía aragonesa y la davídica. En concreto al promotor del códice, Martín, con el rey hebreo por excelencia, David.

El rey Martín no destacó precisamente por su ardor beligerante y sí por su excelsa devoción religiosa. No en vano, en su época era llamado Martín el Eclesiástico.⁷² En este sentido es difícil vislumbrar si dos de las cuatro imágenes que conforman la miniatura que nos ocupa obedecen a una mera codificación del ciclo o bien a un deseo expresado del cliente. Pese a ello, cabe señalar que, asociadas a los combates de David, pudieran in-

terpretarse las victorias de su padre, Pedro el Ceremonioso, sobre Pedro el Cruel. Posibilidad más afín a la personalidad del monarca es que Martín, en estrecho contacto con los grandes teólogos del momento, se hiciera eco de las interpretaciones religiosas que entendían la lucha con el león como símbolo de Cristo rechazando las tentaciones del demonio, y la victoria de David sobre Goliath como la victoria de Cristo sobre Satán.

Más interesantes resultan las otras dos escenas. Señala Orcástegui Gros que "... en los reinos hispánicos, donde, aun ofreciendo sustanciales y significadas variaciones, los actos de las coronaciones y consagraciones de los reyes se inscriben en un contexto ideológico-político en el que el soberano utilizaba un lenguaje simbólico a través del cual manifestaba su propio concepto de realeza: reconociendo el poder de la Iglesia como un poder universal superior, reivindicando su propio derecho recibido directamente de Dios o pensando que era la unción la que lo consagraba en el poder recibido".⁷³ Esa relevancia política del doble ritual tiene su máxima expresión en el Antiguo Testamento en la figura de David, segundo rey de los judíos en orden de sucesión, pero verdadero líder hebreo, sea por asuntos seculares (victorias militares y establecimiento de capital) sea por cuestiones divinas (traslado del arca y promesa de Yahveh de mantener a su estirpe en el trono). Dentro del círculo profético, la relevancia de David en la cultura medieval no tuvo parangón por ser considerado el autor de los salmos, libro veterotestamentario más empleado en la Edad Media. Personificarse como un nuevo David era autoproclamarse como un nuevo elegido. No en vano "David ejecutaba con éxito todas sus empresas porque Yahveh estaba con él".⁷⁴ Contrastada la acendrada piedad del rey Martín resulta coherente que el monarca considerara que la gracia divina debiera tenerle en cuenta. El hecho es que Martín el Humano fue coronado según el ceremonial establecido por su padre, precisamente en el mismo período en que se realiza este códice.

Resulta osado asegurar que el monarca aragonés deseara manifestarse como un nuevo David, pero las analogías son evidentes. La coronación de Da-

⁷² Extraído de MIQUEL JUAN, Matilde. "La capilla palatina de la Cartuja de Valldecris (Valencia) (1395-1400)". *Il symposio de jóvenes medievalistas*. Lorca, Murcia, 2006, p. 179. La citada autora envía a VERRIÈ, Frederic-Pau (ed.). *Crònica del regnat de Martí*. Barcelona: Asociación de Bibliófilos de Barcelona, 1951, p. 19 y a ESCARTÍ I SORIANO, Vicent Josep. "El manuscrit 212 de la Biblioteca Universitària de València i les cròniques de Joan I, Martí l'Humà i Ferran I". *Caplletra*, 1993, n.º. 15, p. 31-48.

⁷³ ORCÁSTEGUI GROS, Carmen. "La coronación de los reyes de Aragón. Evolución política-ideológica y ritual". *Homenaje a Don Antonio Durán Gudiol*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1995, p. 633-648.

⁷⁴ Cfr. 1 Sam 18, 14.

vid por parte del profeta Samuel es un episodio de la Antigua Ley muy empleado en los encargos de diversas casas reales, es innegable.⁷⁵ Pero también lo es que justo en los años en que se produce la coronación de Martín se realiza esta miniatura con la unción-coronación del hijo de Jesé. Escribimos unción-coronación porque David, coronado, recibe la unción de Samuel, un anacronismo respecto al texto bíblico que significativamente, armoniza con el rito bajomedieval.⁷⁶

Todavía falta buscar una posible interpretación a la escena del traslado del arca a Jerusalén. No se conoce la fecha exacta de la elaboración del Breviario, pero sí que sabemos que el 27 de septiembre de 1399, Martín el Humano, con la fianza de Benedicto XIII y de Vicente Ferrer, consigue para el tesoro real el Santo Cáliz, conservado hasta entonces en el monasterio oscense de San Juan de la Peña. El rey aragonés conservó la reliquia en la capilla de la Aljafería y después la trasladó a Barcelona.

Si algún objeto veterotestamentario puede considerarse prefiguración del Santo Cáliz (contenedor de la sangre de Cristo) es el Arca de la Alianza, depositaria no sólo de las tablas y la vara de Aarón, sino también del maná. David trasladó el arca a la nueva capital, Jerusalén. Martín el Eclesiástico desplazó el Santo Cáliz a la "capital de las reli-

quias", Barcelona. Indica Torrá Pérez que la transformación decidida del palacio real mayor de Barcelona en centro de culto regio a las reliquias se produce con el rey Martín. El mismo autor explica el interés, ampliamente documentado, del rey por transformar su palacio en centro de custodia y culto de sus reliquias, a imitación expresa de la *Sainte Chapelle* de París. Como era previsible, la capilla real se consagró al culto a las reliquias.⁷⁷

Reforzando nuestra hipótesis, sabemos que entre las reliquias que poseía el rey Martín, se hallaba un fragmento de la vara de Moisés y otro de la vara de Aarón.⁷⁸ Consideramos que esa miniatura del Breviario de Martín el Humano transpira un palmario interés del monarca cristiano por identificarse con el rey-profeta judío. Asistimos a un nuevo uso de la figura davídica por parte del monarca aragonés con evidentes connotaciones políticas.

A la espera de un estudio iconológico detallado, proponemos una interpretación acerca de los profetas representados en el alfarje de la *Cambra Daurada* procedente de la desaparecida Casa de la Ciudad de Valencia.⁷⁹ La techumbre se halla hoy ubicada en el salón principal del Consulado del Mar de la Lonja de Valencia. La Sala Nueva o *Daurada* se construyó con el objetivo de ampliar la Casa de la Ciudad, tras acuerdo del Consejo celebrado el 14 de mayo de 1418. El *maestre de obres*

⁷⁵ La unción regia está documentada desde la monarquía visigoda, con razón del cambio dinástico producido en el 751. Desde entonces son incontables los ejemplos que muestran el interés de las casas reales por subrayar el origen divino de su poder. La coronación real, con un fastuoso ceremonial, incluía la unción, que se transformó en un componente repleto de simbología sacralizadora. Para mayor profundización en el tema, PALACIOS MARTÍN, Bonifacio. *La coronación de los reyes de la Corona de Aragón, 1204-1410. Aportación al estudio de las estructuras políticas medievales*. Valencia: Anubar, 1975.

⁷⁶ Sobre la inclusión de la unción en el ritual de la coronación, véase la nota anterior. Por otro lado, recordamos que la unción, narrada en 1 *Sam* 16, 13 se produce cuando David era un pastor desconocido, mientras que la coronación se produce tras la muerte de Saúl.

⁷⁷ Antes de la fundación del efímero monasterio celestino, con un significativo nombre: *monasterium sacrarum reliquiarum*. Extraído de TORRÁ PÉREZ, Alberto. "Reyes, santos y reliquias: Aspectos de la sacralidad de la monarquía catalano-aragonesa". En: LADERO QUESADA, M. A. et al. *El poder real de la Corona de Aragón: (siglos XIV-XV)*. XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón, vol. 3. Zaragoza: Gobierno de Aragón, 1996, p. 493-517.

⁷⁸ Estas dos reliquias formaban parte de un vasto conjunto entregado al monasterio de Valldecris. Circunstancia ésta, que unida a la concesión de indulgencias del Papa Benedicto XIII a aquellos que presenciasen la ceremonia de las santas reliquias en el monasterio, indica la posible intención del monarca de establecer un paralelismo, si bien de menor proyección, tanto con la *Sainte Chapelle* de París, como con la capilla del palacio mayor de Barcelona. Conclusión alcanzada por MIQUEL JUAN, Matilde, 2006 (nota 72), p. 183.

⁷⁹ Situada en el corazón de la capital del Turia, ocupaba el área del actual jardín del palacio de la Generalitat. Fue elevada a partir de 1312, tras la autorización realizada un año antes por Jaime II para emplear los ingresos obtenidos de la venta de la antigua Casa (entre la plaza de la Almoina y la del Arzobispo) en la construcción de la nueva. En su evolución constructiva deben señalarse dos importantes procesos de reforma ejecutados a partir de 1341 y 1371 respectivamente. Su derribo comienza el 12 de febrero de 1859, finalizando en marzo de 1860. La causa esgrimida para su demolición fue la dudosa solidez del edificio. Sobre la Casa de la Ciudad de Valencia, SERRA DESFILIS, Amadeo. "El fasto del palacio inacabado. La casa de la Ciudad de Valencia en los siglos XIV y XV". En: BENITO GOERLICH, D. et al. *Historia de la Ciudad. III. Arquitectura y transformación urbana de la ciudad de Valencia*. Valencia: Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, Ayuntamiento de Valencia, Universidad de Valencia y Universidad Politécnica de Valencia, 2004, p. 73-100. Para una aproximación a la historia y descripción formal de la techumbre de la *Cambra Daurada* es indispensable TRAMOYERES BLASCO, Luis. "Los artesanos de la antigua casa municipal de Valencia. Notas para la historia de la escultura decorativa en España". *Archivo de Arte Valenciano*, 1917, nº. III, p. 31-71.



4. David. Can superior del alfarje de la Cambra Daurada. Actualmente en el Salón del Consulado del Mar de la Lonja de Valencia. Foto: Lydia Shahriary.

de vila Joan del Poyo fue el encargado de la obra de albañilería y casi con toda seguridad el autor de la *mostra* para el decorado de la nueva sala.⁸⁰ Los trabajos, en su primera y casi definitiva fase se realizaron entre 1418 y 1426. En este último año sólo faltaba el dorado y la pintura de una parte de la techumbre, finalizada, tras una larga interrupción, entre 1442 y 1445.

En la elaboración del techo, bajo las órdenes del maestro de obras señalado, participaron los imagineros Bertomeu Santalinea, Julià Sanxo, los hermanos Joan y Andreu Çanou y Domingo Mínguez, además de un grupo de pintores dirigido por el prestigioso Antoni Guerau, entre los que estaban Gonçal Peris o Jaume Mateu. La imaginería del alfarje, de gran calidad, muestra un repertorio basado en figuras humanas, seres híbridos, animales fantásticos y elementos fitomórficos. Un bestiario dinámico, en movimiento, desarrollado tanto en la banda musical del siglo XV (con los característicos instrumentos del momento), como en las escenas de lucha, atestiguan su riqueza iconográfica. El escudo de la ciudad tiene protagonismo propio. Todo el ornato está dorado y policromado.

Los canes se distribuyen en dos cuerpos. En el superior se presentan en talla corpórea, entre otros, profetas de la antigua ley, mostrándose al espectador con el clásico recurso de la filacteria en la que va inscrito su nombre (fig. 4). Aunque el espectador actual pueda visualizar 42 figuras humanas de bulto redondo, en origen fueron 38 las ménsulas superiores dispuestas (dos por cada una de las 19 jácenas que presentaba la techumbre bajomedieval). Al menos 32 representan a profetas. En los modillones inferiores, de menor tamaño, aparece entremezclado un bestiario con seres humanos, águilas y otros animales. ¿Cuál pudo ser, siempre y cuando existiera, el sentido de estos profetas veterotestamentarios?

Muy poco se ha publicado sobre un posible significado de esta techumbre.⁸¹ Tampoco conocemos techumbres coetáneas que presenten una iconografía idéntica a la descrita.⁸² Sólo a modo de hi-

⁸⁰ El mismo Joan del Poyo fue quien elaboró la techumbre de la *Sala del Consell*, a la que enseguida aludiremos. Por desgracia desaparecida, sabemos de la posible reubicación de pequeños fragmentos de ésta en el pedestal y en la base de la roca llamada Valencia, construida en 1855, con motivo de la celebración del cuarto centenario de la canonización de San Vicente Ferrer. Para una aproximación detenida a la figura polifacética de Joan del Poyo, recomendamos SERRA DESFILIS, Amadeo. "Al servicio de la ciudad: Joan del Poyo y la práctica de la arquitectura en Valencia (1402-1439)". *Ars Longa*, 1994, n.º. 5, p. 111-119.

⁸¹ Miguel Ángel Catalá considera que la iconografía de la techumbre alude a una psicomaquia. CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. "Escultura". En: AGUILERA CERNI, V. (coor.). *Història de l'art valencià*, vol. 2. Valencia: Biblioteca Valenciana, 1987, p. 129.

⁸² Existen evidentes concomitancias iconográficas entre varias techumbres bajomedievales, aunque sólo dos muestran una posible relación directa con el tema que nos ocupa. La armadura de par y nudillo de la catedral de Teruel (ca. 1300) presenta una decoración que incluye el bestiario, elementos fitomórficos y una combinación de imágenes cristianas y profanas. Una cabeza de anciano que algunos han asociado –sin base alguna– al Bautista no es suficiente crédito para sostener un paralelismo iconográfico. Más significativa es la techumbre procedente de un palacio bajomedieval de Teruel que hoy decora la biblioteca de Villa Schifanoia en las proximidades de Florencia. Los canes, con figuraciones humanas y de animales carecen de un estudio iconológico. Cfr. TRENTA, Úrsula R. "Estudio sobre un artesonado turolense existente en Italia". *Teruel*, 1966, n.º. 35, p. 101-130. La iglesia de San Miguel de Montblanc (con figuras humanas esquematizadas en las ménsulas), la catedral de Tarragona, o el *Palau Reial* en el monasterio de *Santes Creus*, también presentan motivos heráldicos y geométricos, pero en ningún caso son reconocibles profetas. Éstos aparecen en una cubrición leñosa en la antigua iglesia de San Agustín, en Bèrgamo, posterior a la obra de la *Cambra Daurada*. Son sólo parte de las 1632 figuraciones pintadas al temple que representan beatos de la orden agustina, símbolos vegetales, animales, figuras alegóricas, santos y otros. Por otro lado, salvo el segundo ejemplo tu-

pótesis y extrapolando algunas consideraciones de Molina i Figueras sobre el retablo del Consulado de Mar de Perpiñán,⁸³ proponemos la posibilidad de interpretar estos profetas veterotestamentarios como una manifestación del deseo por parte de los jurados valencianos de disponer en su lugar de encuentro habitual de auténticos modelos de comportamiento. Es sabido el reconocido prestigio que poseían los profetas, tanto por su sabiduría como por su capacidad vaticinadora. Al igual que en la capilla mayor de la Lonja de Perpiñán –ubicación original del retablo del mencionado Maestro de Canapost–, en la Casa de la Ciudad de Valencia formaba parte de la cotidianeidad el reparto de justicia. En ambos recintos se dictaban normas legislativas, imposiciones económicas, órdenes urbanísticas... Sin duda alguna, el buen juicio debía ser la facultad más anhelada por los jurados valencianos.

Es menester ahondar en las particularidades de la obra valenciana. La propuesta de Molina i Figueras posee un aval del que carece la techumbre: Mientras que el retablo francés presenta un total de 16 filacterias sujetas por profetas, patriarcas y evangelistas con referencias a la impartición de una justicia equitativa, los profetas del erróneamente denominado artesanado valenciano, llevan sólo cartelas con su nombre. La cuestión debe perfilarse.

Si tuviéramos que señalar –con los ojos del hombre medieval– un “gremio” que ostentase la mejor reputación en cuanto a sapiencia se refiere, sería sin duda el de los profetas del Antiguo Testamento. Esa asociación del profeta veterotestamentario y la sabiduría con su manifestación figurativa en un espacio destinado a la impartición de justicia no sólo está presente en el retablo del maestro de Canapost. También se lleva a cabo en el edificio más relevante durante el siglo XIV, el palacio papal de Aviñón. En el Salón de la Gran Audiencia se conservan fragmentariamente los frescos en mejor estado de todo el impresionante conjunto. Profetas con un rollo sobre la llegada del Juicio Final, tema que se representó en el mu-

ro norte, acompañando una Crucifixión en el tesero del lado sur. Los dos episodios evangélicos elegidos tratan los dos juicios más importantes de la historia de la humanidad. Aquel que condena al Salvador y el que describe el colofón de la historia, el Juicio Final, que adelantamos ya que se representó en la Casa de la Ciudad de Valencia. Recordemos que exactamente bajo el espacio decorado con estos profetas en el Salón de la Gran Audiencia se reunía el tribunal de la Rota. El nombre de sus miembros también aparecía en la estancia, bajo los profetas y el Juicio Final, evidenciando el papel de administradores de justicia.⁸⁴

Durante la celebración de los ciclos paralitúrgicos, en los que la Iglesia daba ciertas licencias al pinto-resquismo, el profeta asumía la función de enderezar la comprensión de la doctrina. Su capacidad vaticinadora le transformó en el primer conocedor de aquel destinado a cambiar el curso de la humanidad. Valencia no fue ajena a estas consideraciones, ni sobre la figura profética ni a su reflejo en la solemnidad de las fiestas, cuyo máximo exponente fue la procesión del Corpus Christi. Sin rebatir la finalidad catequética y apostólica de este evento celebrado en la capital del Turia desde 1355, lo cierto es que la procesión contó con una doble protección: religiosa –obispos y capítulos catedralicios– de una parte, y otra civil, con los gobiernos municipales al frente. Cuestión que influiría en su paulatina transformación de una exclusiva expresión devocional a un ejercicio proselitista de las autoridades municipales: “La representación del pensamiento cívico, la conjugada escenificación del universo celestial y terrenal, de la sociedad divina y humana, de las efemérides del pasado y del ‘orden social’ del presente histórico –materializada con la conjunción y mezcolanza en pie de igualdad de personajes bíblicos con los máximos representantes de las instituciones de gobierno y las cabezas visibles de la comunidad de creyentes– constituyeron un elemento trascendental de legitimación y propaganda”.⁸⁵ No cabe duda sobre el posible y particular uso de la procesión del Corpus, *Festa Grossa*, por parte de las autoridades valencia-

rolense, todos ellos son edificios religiosos, no civiles. Señalamos dos arquitecturas civiles en las que sí se representan profetas: el Ayuntamiento de Brujas y el Palacio Papal de Aviñón. Como veremos en este último caso, sí puede existir relación con el programa valenciano.

⁸³ El artículo que sirve de orientación hacia las conclusiones referidas es MOLINA FIGUERAS, Joan. “Espacio e imagen de la Justicia. Lecturas en torno al retablo del Consulado de Mar de Perpiñán”. *Locus Amoenus*, 1997, nº. 3, p. 51-66.

⁸⁴ Una inscripción en el muro norte del Salón indica la plaza de Bernard Hugues de Cardalhac, auditor del citado tribunal entre 1316 y 1355.

⁸⁵ En estos términos refiere sobre el Corpus Christi en la Valencia bajomedieval NARBONA VIZCAÍNO, Rafael. “Apreciaciones históricas e historiográficas en torno a la fiesta del Corpus Christi de Valencia”. *Revista d’Història Medieval*, 1999, nº. 10, p. 374.

nas.⁸⁶ El cortejo del Corpus suponía la presentación pública de los nuevos Jurados, elegidos anualmente diez días antes, durante la vigilia de Pentecostés. Una legitimación ante una masa social que asociaba los nuevos representantes municipales con los personajes bíblicos que formaban parte de un cortejo presentado por profetas.

El uso de la figura profética como modelo de actuación para los Jurados en la *Cambra Daurada* de la Casa de la Ciudad armoniza con lo que acontece en la procesión del Corpus, en la que el profeta es modelo a la par que testimonio de su sucesor en el siglo, el jurado. Gran parte de la organización de esta procesión recaía en los mismos promotores del alfarje, un dato revelador.

En el mismo edificio, precisamente en la sala donde se reunía el Consejo General, llamada en época foral *Cambra del Consell*, un incendio provocó su remodelación. La cubrición de esta sala se produce en 1427. Se figuraron ángeles y personajes veterotestamentarios, patriarcas y profetas. El nuevo espacio también se llamó Sala de los Ángeles, por dominar en la decoración de la techumbre estas figuras, atribuible a Juan del Poyo, pese a la información de Zacarés.⁸⁷ En el trabajo recién citado, Zacarés indica que los canes figuraron ancianos y patriarcas. No obstante, según el contrato que transcribe Tramoyeres Blasco,⁸⁸ los canes mayores representaban ángeles, mientras que los menores, profetas. En todo caso, este documento no desacredita la cuestión abordada. Sean ancianos o profetas los representados en los canes menores de la Sala del Consejo –los últimos si atendemos al contrato–, el hecho de que sean personajes veterotestamentarios los que aparecen en la decoración de un espacio en el que se toman decisiones políticas, reincide en la opción apuntada para la *Cambra Daurada*. No se conoce la existencia de representaciones de la Virgen o de Jesucristo ni en la *Cambra del Consell*, ni en la *Cambra Daurada* (a excepción del Juicio Final en la sala del Consejo), así que el papel de estos profetas co-

mo precursores de Cristo pudiera no ser excluyente de otros objetivos.

Precisamente la *Cambra del Consell*, sala en la que también se impartía justicia y en la que se representaron profetas, dispuso, previamente a su remodelación, de un Juicio Final,⁸⁹ tema recurrido como símbolo de la justicia y que, como señalamos, realizó Giovanetti en el palacio papal francés unos decenios antes. Deseamos que la teoría aquí expuesta, ni mucho menos definitiva, despierte nuevos interrogantes e inquietudes en aras de una mejor comprensión del conjunto.

Acerca de la polémica ménsula de la Capilla Borja

Discutibles son las diversas identificaciones propuestas al respecto de uno de los restos escultóricos procedentes de la Capilla Borja de la Iglesia de Santa María (Xàtiva). Muy posiblemente porque los diversos autores que han estudiado el conjunto se han interesado en otros aspectos. La citada capilla albergaba en su interior elementos escultóricos y arquitectónicos de excelente factura. De magnífica talla y restaurados en más de una ocasión, se conservan fragmentos del conjunto: una clave con la escena del calvario, una ménsula figurando un ángel tenante con el escudo de los Borja, y otras dos ménsulas rinconeras. Una de éstas presenta a Moisés, la otra es el objeto de esta identificación. Se trata de un busto masculino, tocado con gorro y con una poblada y larga barba rizada (fig. 5). Presenta dos atributos. Una filacteria en la que puede leerse Ae en el inicio y as al final y una antorcha en la mano izquierda. Mariano González Baldoví señala que el personaje en cuestión pudiera ser Eneas, no sólo por el contenido de la filacteria, sino por ser interpretable como contrapunto de Moisés: Ambos actuaron como guías libertadores de sus respectivos pueblos. Más probable, según el mismo autor, es que el desconocido portador de la linterna sea Mercurio o Hermes, significando su papel como divinidad conductora de las almas al más allá.

⁸⁶ Al menos desde 1372, la procesión la organizaban los Jurados.

⁸⁷ Señala Zacarés que la obra es realizada por Guillermo Amorós. ZACARÉS Y VELÁZQUEZ, José María. *Memoria histórica y descriptiva de las casas consistoriales de la ciudad de Valencia*. Barcelona, 1856.

⁸⁸ TRAMOYERES BLASCO, Luis, 1917 (nota 79), p. 48. Se transcribe el contrato celebrado por los Jurados en 12 de marzo de 1427 con los imagineros Andrés Çanou y Juan Llobet. Del mismo también se puede deducir la codificación del conjunto de los personajes proféticos, sólo identificables por las filacterias.

⁸⁹ Fue el Consejo de Valencia el que ordenó que Marzal de Sas pintase en los muros de la sala del Consejo Secreto el Juicio Final, el Ángel Custodio, el Paraíso, el Infierno y otras representaciones. Advertimos que la documentación no aclara si la sala del Consejo Secreto era un espacio independiente o un habitáculo que formaba parte de la sala del Consejo. Datos aportados por TRAMOYERES BLASCO, Luis. "La capilla de los Jurados de Valencia". *Archivo de Arte Valenciano*, 1919, n.º. V, p. 76. Tramoyeres remite a RUIZ DE LIHORY, José (Barón de Alcahalí). *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia: Imprenta de F. Doménech, 1897, p. 208. Ambas fuentes son recogidas por SERRA DESFILIS, Amadeo, 2004 (nota 79), p. 84.

Amadeo Serra rechaza la posibilidad de la representación de una divinidad mitológica, y de paso muestra indicios sólidos para decantarse por Sofonías: "Hay que desechar la identificación de una de las figuras esculpidas en las ménsulas con Mercurio o Eneas, pues ni la fragmentaria y problemática inscripción, ni, sobre todo, su reconocimiento iconográfico autorizan otra identidad que la de un profeta, probablemente Sofonías, cuyo atributo característico es una antorcha".⁹⁰

Coincidimos en buena parte con la sólida propuesta de Amadeo Serra, no es lógico pensar en referencias paganas en un encargo de Calixto III, no en vano, el propio González Baldoví indica lo inédito de su propuesta. Defendemos que es un profeta y, precisamente amparándonos en dos de las herramientas empleadas por González Baldoví, apuntamos la posibilidad de Elías: el contrapunto de Moisés y la filacteria.

Después de todos los ejemplos vistos en este trabajo no es preciso señalar las concordancias que muestra la ménsula setabense con la iconografía del profeta veterotestamentario.

Aunque el conocimiento de la capilla es fragmentario,⁹¹ hemos de pensar que cada imagen tendría su equivalente. Del mismo modo que si se representa a un obispo con su diácono de manera binaria, pensamos en san Valero y san Vicente, o en san Sixto y san Lorenzo, podemos apuntar que acompañando a Moisés debería estar otro profeta de la misma categoría, rango que sólo ostenta Elías. Ambos flanquearon a Cristo en el monte Tabor. Jesús era el cumplimiento de la Antigua Ley (representada por Moisés) y también la consecución de lo anunciado por los profetas (representados por Elías). Los dos personajes, unidos, simbolizaban la humanidad: Moisés a los muertos y Elías a los vivos (recordemos su ascensión en el carro de fuego). Ambos protagonizaron, junto a Jesús, el episodio de la Transfiguración. Para que este puzzle encaje queda una pieza que se nos antoja decisiva por la manera que asocia al comitente de la obra con Moisés y Elías. La Transfiguración, fes-



5. Elías. Ménsula rinconera procedente de la Capilla Borja de la Iglesia de Santa María de Xàtiva, Museu de l'Almodí de Xàtiva. Foto: Óscar Calvé Mascarell.

tividad por la cual Calixto III sentía una devoción especial. Fue Alfonso Borja quien otorgó a esta celebración carácter universal, precisamente en el mismo período en que se labraron las esculturas que nos ocupan. Pese a los repintes, al ver el estado actual de la filacteria, su lectura más lógica es "AELIAS", Elías en latín.

Pudiera quedar un cabo por atar: el fuego que porta en la mano. En dos predelas de retablos valencianos el atributo de la antorcha identifica a Sofonías.⁹² Eso no implica exclusividad. La antorcha encendida simboliza la palabra de Dios. La iconografía cristiana la ha empleado para representar a Sofonías, Elías, Domingo de Guzmán o Vicente Ferrer, entre otros.

Existe un pasaje bíblico que argumenta el uso de ese distintivo para identificar a Elías: "Después surgió el profeta Elías como fuego, su palabra abrasaba como antorcha".⁹³ No sólo la Biblia justifica el uso de la antorcha como atributo de Elías. El *Llibre del Tresor*, obra enciclopédica medieval de Brunet-

⁹⁰ SERRA DESFILIS, Amadeo. "Xàtiva, la ciudad de los Borja". En: GONZÁLEZ BALDOVÍ, M., et al. *El hogar de los Borja*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2001, p. 39. Serra envía a Réau para fortalecer su hipótesis: RÉAU, Louis, 1996 (nota 63), p. 442-443. Así mismo, Serra Desfilis indica dos obras coetáneas en las que el citado Sofonías aparece de una guisa similar a la de la ménsula setabense: el retablo de la Virgen de Rubielos de Mora y el de la ermita de la Poble Llarga. El último conservado en el Museo de Bellas Artes San Pío V.

⁹¹ Sobre la capilla del Papa, CEBRIÁN I MOLINA, José Luis. "La capella del Papa a la Seu Vella de Xàtiva". En: FUNDACIÓN DE LA COMUNIDAD VALENCIANA LA LUZ DE LAS IMÁGENES (organizador). *La Llum de les Imatges. Lux Mundi. Xàtiva*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2007, p. 318-327.

⁹² Véase nota 90.

⁹³ *Sir* 48, 1.



6. Detalle de la predela del Retablo anónimo de los Gozos de la Virgen (n.º inv. 278). Museo de Bellas Artes de Valencia. Foto: Óscar Calvé Mascarell.

to Latini que gozó de enorme éxito en territorios catalanoparlantes a raíz de la traducción de Copons, insiste en lo apuntado. Refiriéndose a Elías se explica: "... serà lum e parladura de sciència, e ell jutjarà Israel a foch e a coltell".⁹⁴ Tras todo lo expuesto, resulta coherente defender que es la figura de Elías la que acompañó a la de Moisés en la Capilla Borgia de Xàtiva.

Precisamente la cita del *Tresor* sobre Elías induce a una nueva identificación. Coetáneo al conjunto escultórico de la Capilla del Papa de Xàtiva es el retablo anónimo de los Gozos de la Virgen, conservado en el Museo de Bellas Artes San Pío V de Valencia (n.º inv. 278). En su predela aparecen profetas. Salvo un par, todos portan su correspondiente filacteria en la que aparece su nombre. Uno, no cabe duda, es Moisés. Se han sustituido las tradicionales potencias por un turbante, sin embargo, las tablas de la ley, con grafismos de inspiración semita, indican que es el libertador del pueblo hebreo. Del mismo modo, el otro profeta que carece de cartela, presenta dos atributos: un cuchillo y una antorcha de fuego (fig. 6). Resulta significativo que el único profeta que es tratado en igualdad de condiciones que Moisés (sin cartela identificativa) lleve exactamente los dos atributos que el *Tresor* apuntaba para Elías, el *foch* y el *coltell*.

⁹⁴ LATINI, Brunetto. *Llibre del Tresor* (a cargo de C. J. Wittlin), vol. I. Barcelona: Barcino, 1980, p. 126. Recordamos que la primera parte del *Tresor* (capítulos 19-99) contiene un resumen de la historia universal que tiene por fuentes la Biblia, Pedro Comestor, Godofredo de Viterbo y san Isidoro. Las síntesis biográficas de los profetas, como la de Elías, o el resumen de pasajes bíblicos se consultaban en mayor número que la propia Biblia. Sobre el éxito del *Tresor* un par de datos: En el inventario de Martín el Humano de 1410 se registran cinco copias del manuscrito en francés (tres completas y dos parciales). En el inventario de su viuda la reina María, se encuentran otras cuatro. Por otro lado, se sabe que algunas familias de la nobleza disponían de un ejemplar, caso de los March.

Conclusiones

Sea por el imprescindible poso formalista de la historia del arte o por la lógica relación establecida entre la relevancia de la obra (y dentro de ésta las partes consideradas más importantes) y la profundidad de su estudio, hemos comprobado el inusitado número de aportaciones que surgen a la hora de enfocar el estudio del arte a través de otros caminos.

Presentar vías alternativas a determinados convencionalismos asentados en la historia del arte es un ejercicio que requiere aproximaciones al detalle de los productos artísticos. Es cierto que el profeta del Antiguo Testamento en la figuración bajomedieval debe asociarse al simbolismo tipológico, pero también lo es que al analizar algunas obras han salido a la luz aportaciones hasta ahora inéditas. Leer los textos escritos en las obras nos ha servido para desmentir la aparición de profetas en la tabla de san Miguel, para contrastar afinidades dentro del triángulo de expresión medieval y para el reconocimiento de personajes que en diversas catalogaciones no se habían producido (sirva de ejemplo la figura davídica de la tabla conservada en el Museo Diocesano de Segorbe que representa el Abrazo ante la Puerta Dorada). Se ha manifestado la posibilidad de asociar el simbolismo tipológico a los intereses políticos y propagandísticos tanto de la monarquía catalanoaragonesa como del Consell de la Ciutat de Valencia. Del mismo modo, se han realizado las oportunas conexiones multidisciplinares para defender la identificación de otros productos (caso de Elías en la capilla Borja).

El papel secundario del profeta en la cultura valenciana bajomedieval parece haber calado en nuestra disciplina, que no se ha planteado la opción de dedicarle un estudio pormenorizado, cuyos resultados pudieran ser sorprendentes. Más si se tiene en cuenta la relevancia de la predicación en los siglos XIV y XV. Los oradores bajomedievales fueron los principales difusores de las historias veterotestamentarias y por lo tanto de los profetas hebreos. Poner en relación la cruzada homilética del otoño medieval con la figuración del profeta hebreo queda aplazado para un próximo estudio.