ÓSCAR CALVÉ MASCARELL

TESIS DOCTORAL

VOL.
I

2016

VNIVERSITAT DE VALÈNCIA
Facultat de Geografia i Història
Departament d'Història de l'Art
Programa de doctorado Historia del Arte. Código: 3030

LA CONFIGURACIÓN DE LA IMAGEN DE SAN VICENTE FERRER EN EL SIGLO XV

VOLUMEN I

TESIS DOCTORAL

Presentada por:
Óscar Calvé Mascarell

Dirigida por:
Dr. Amadeo Serra Desfilis

Valencia, 2016

LA CONFIGURACIÓN DE LA IMAGEN DE SAN VICENTE FERRER EN EL SIGLO XV

VOLUMEN I

TESIS DOCTORAL

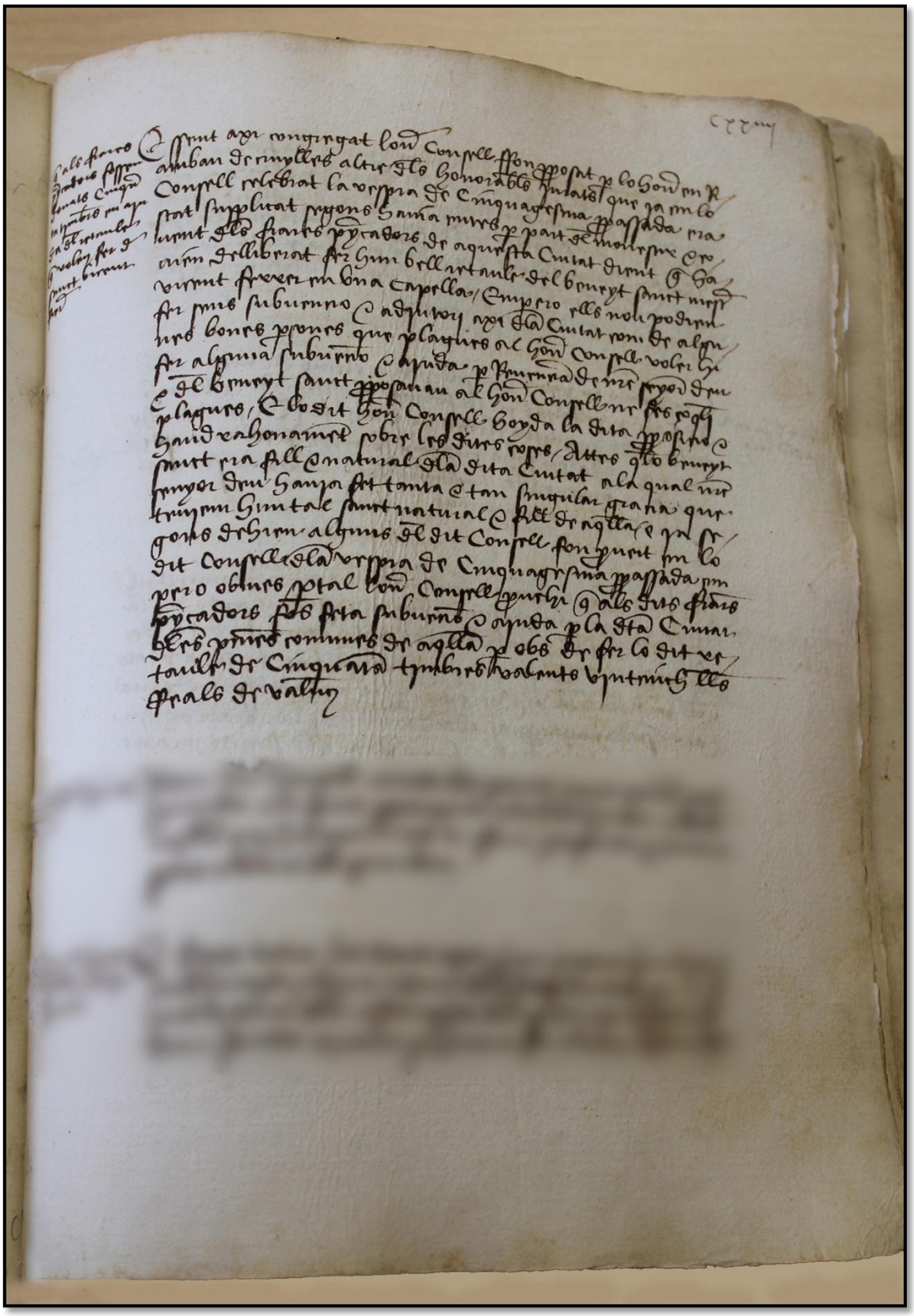
Presentada por:
Óscar Calvé Mascarell

Dirigida por:
Dr. Amadeo Serra Desfilis

Universitat de València
Facultat de Geografia i Història
Departament d'Història de l'Art
Programa de doctorado Historia del Arte. Código: 3030

Valencia, 2016

ÍNDICE



AMV, *Manual de Consells*, A-36, f. 124r.

Introducción

Puede denotar cierta banalidad advertir que nuestros primeros pasos hacia la figura de Ferrer no estuvieron exentos de azar. No obstante, es justo reconocer que el destino guió, sólo en su origen, la elección del tema. Durante el desarrollo de una investigación que abordaba el uso de la imagen del profeta en la cultura valenciana bajomedieval realizamos una sucinta aproximación a la figura de san Vicente Ferrer. Allí, con unos objetivos más dispersos, comenzamos a establecer algunas conexiones dentro del denominado triángulo de expresión medieval tocantes al dominico.[1] Poco tiempo más tarde, tratando de documentar la celebración de ciertos ciclos paralitúrgicos en Valencia durante los siglos XIV y XV, aparecieron un conjunto de textos inéditos referentes al santo dominico en el manuscrito 81 del Archivo de la Catedral de Valencia. Estos textos inexplorados se presentaban como un estimulante encuadre hagiográfico del valenciano probablemente más universal.

El hallazgo realizado con la colaboración del profesor Francisco Gimeno revitalizó nuestro interés por san Vicente Ferrer, empujándonos a evaluar el estado de la cuestión en el que se encontraba el origen de la imagen vicentina, asunto que, además de integrarse cronológicamente en nuestra previa formación e inquietud investigadora, dejaba latentes preguntas de gran interés sobre las que apenas podíamos esbozar respuesta: ¿Quién y cómo construye la imagen de un santo? Considerando que esta es una construcción cultural, ¿cuánto influye el personaje histórico y cuánto su poso legendario? ¿En qué grado interviene la devoción popular frente a las premisas que establece la Iglesia? ¿Esconde la imagen de un santo intereses que trascienden a su propia figura y su tiempo? ¿Con qué propósito?

Sorprendentemente pronto advertimos lagunas en las respuestas a estas y otras importantes preguntas en la bibliografía consultada. El camino por recorrer era tan largo como arduo, si bien auguraba argumentos novedosos, dada la escasa atención generada hacia esos problemas. Puede resultar sintomático que la máxima autoridad al respecto

[1] Así definió Zumthor 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, pp. 152-153.

–incluso presentando intereses algo alejados de nuestro campo de estudio– sea una persona no especializada en historia del arte, la doctora estadounidense Laura Ackerman Smoller. Sus trabajos han sido fundamentales para que pudiéramos ofrecer una panorámica cultural de la figura de Ferrer que superara el revisable papel ofrecido por la historia del arte en la génesis iconográfica de nuestro protagonista.

Junto al fortuito impulso inicial y a unos antecedentes susceptibles de mejora, nos resultó cautivadora la notable presencia en el continente europeo de *Mestre Vicent* en los albores del siglo XV, así como su titánica recepción, ya santificado, en la generación inmediatamente posterior. Comprender la formación de su imagen brinda la oportunidad de plasmar realidades heterogéneas del período desde nuevas perspectivas. En este sentido, el tema ofrece la opción de incorporarse en el seno de la historia de la cultura. En el análisis de la imagen de Ferrer intervienen valores como la política, la espiritualidad, la economía, la situación social, la devoción popular, el folclore, las nuevas técnicas de representación y de difusión de formas, los ceremoniales, la literatura, etc. Todo ello en un territorio apenas definido y en un período amplio que se extiende cerca de un siglo.

El eje de nuestro trabajo se concentra, tras haber trazado un perfil biográfico del santo y un mapa de la producción artística en la que se desenvolvió la oratoria del valenciano, en el análisis de un vasto corpus de imágenes. Algunas desaparecidas y muchas desconocidas, su trascendencia radica en la luz que aportan sobre la incipiente representación del personaje en relación con el particular contexto de producción, sobre el que también profundizamos en los casos más llamativos. En este sentido, la iconografía de san Vicente Ferrer debe entenderse como algo vivo, en transformación, supeditado a diversas circunstancias y por tanto inaprensible si no se desgranan una a una las teselas más importantes que configuran el mosaico de la imagen vicentina. Ocurre, no obstante, que con frecuencia la dirección es inversa; son los documentos conservados referentes a obras desaparecidas los que se convierten en objeto de estudio, capaces de proporcionar una reconstrucción idealizada de la obra o incluso hipótesis sobre una primigenia imagen post-canonización presentada públicamente durante la ceremonia.

Desde la perspectiva espacial, la investigación abarca buena parte del territorio europeo. Ferrer predicó por muchos lugares del continente donde, antes de ser canonizado, aparecieron tempranas manifestaciones artísticas que le representaron; pronto otros lugares que no visitó se hicieron eco de su fama, plasmada en diversas obras. La llegada a los altares de la santidad generó una proliferación de su imagen por toda Europa. Sirva de ejemplo la coordenada este-oeste, donde integramos productos ubicados desde Pontevedra a Dubrovnik.

Nuestro estudio aborda cuestiones que deben dividirse en tres grandes marcos cronológicos diferenciados en relación al personaje histórico y su progresiva transformación en santo. El primero de ellos se sitúa en vida del dominico, entre 1350 y 1419, atendiendo esencialmente tres aspectos. Una aportación biográfica interesada en resaltar a Ferrer en su naturaleza humana, retomando su historia a partir del contexto social en el que el predicador se desenvolvió. La segunda cuestión integrada en este bloque inicial afecta a aquellos valores que hoy denominaríamos artísticos presentes en las homilías del valenciano, constatando el modo en que interactuaron. Por último presentamos una monografía sobre *l'entramés de Mestre Vicent*, una carroza triunfal que desfiló en Valencia por primera vez con motivo de la entrada real de Fernando I de Aragón en 1414.

El segundo bloque comprende el período entre la muerte de Ferrer y su llegada a los altares (1419-1455) e intenta aclarar a través del conjunto de obras que le representaron en la citada cronología su gradual incorporación en la iconografía bajomedieval. Se ha optado por organizar el discurso en dos apartados en relación con la certeza de la alusión de estos productos artísticos al dominico. En el primero entran las obras que probablemente representaron al valenciano a consecuencia de múltiples causas que desarrollamos en el estudio, si bien no disponemos de pruebas que confirmen plenamente la alusión a Ferrer. El segundo apartado expone un grupo de figuraciones del valenciano en los que no tiene cabida la especulación identificativa, especialmente sugestivas por confeccionar una imagen de Ferrer ajena al control de la alta jerarquía eclesiástica cuando el dominico no había alcanzado la santificación. Esta circunstancia provoca que estas representaciones de Ferrer sean deudoras en su concepción de una imbricación de poderes tácitos (autoridades locales y orden dominica

especialmente) y de la piedad popular. El resultado es una imagen proteica que desvela en cada caso los impulsos fundamentales de sus promotores.

Antes de afrontar el último período que engloba desde la ceremonia de canonización hasta finales del siglo XV, damos cuenta transversalmente de un complejo pero concreto cúmulo de circunstancias que pudieron intervenir en la inclusión de Ap 14,7 en la imagen de san Vicente Ferrer. Un elemento que se percibe como fundamento principal en las representaciones tras la canonización del valenciano. En aras de una mayor coherencia argumentativa hemos tejido una trama que afecta multitud de espacios y lugares, comenzando con la oratoria del dominico y la acogida de esta por parte de su heterogéneo público y finalizando con el relanzamiento del tema apocalíptico en asociación con el predicador, décadas después de su muerte, desde las altas esferas de la Iglesia.

La manifestación figurativa de esa renovación del discurso vicentino condensa el último bloque cronológico, donde, en el seno de un extenso repertorio de imágenes, analizaremos las obras que pueden considerarse más relevantes en varias disciplinas, reservando un apartado especial –por las posibilidades en la difusión de formas que presenta– a los grabados que figuraron a san Vicente Ferrer en el siglo XV. El colofón a ese espacio es la transcripción de los textos vicentinos conservados en el manuscrito 81 del Archivo de la Catedral de Valencia ya anunciados.

Conviene advertir qué aspectos han quedado fuera del presente trabajo. Aunque en ocasiones nos adentremos en materia afín, no entra en nuestro campo la crítica hagiográfica. Tampoco hemos intentado trazar una historia de la Iglesia a través de la imagen de Ferrer. Eso no es óbice para señalar que no presentamos un estudio iconográfico al uso, puesto que hemos pretendido explotar al máximo heterogéneos y multidisciplinares datos e indicios.

Hemos considerado oportuno llevar a cabo esta tesis con la vista puesta en una valoración imparcial y positiva sobre la viabilidad del proyecto a la vista de las notorias carencias bibliográficas. Entendemos que el presente trabajo aporta sustantivas novedades, prácticas e hipotéticas, respecto a los estudios precedentes. A grandes rasgos, los propósitos cardinales son el diseño de un plan original que arroje luz sobre la génesis iconográfica del santo valenciano, subrayar el insustituible papel que desarrolló

la imagen en la concepción y posterior difusión de la figura de san Vicente Ferrer, comparar nuevos elementos y puntos de vista para la comprensión del tema con anteriores argumentos que continúan publicándose y, en fin, sintetizar de manera objetiva todos los valores expuestos mediante las conclusiones.

No obstante, al descomponerlos, los objetivos son más complejos: presentar al valenciano despegado de la hagiografía, comprender su contexto y analizar las conexiones del triángulo de expresión medieval, significar la relevancia de un producto que pudo representarle en vida, compendiar e interpretar particularmente las obras que figuraron a Ferrer antes de su canonización, valorar el peso de su vida y obra en su imagen, abrir nuevas vías sobre la yuxtaposición de actores y factores partícipes tanto en la santificación de Ferrer como en el engendramiento de una imagen inherente al día de aquella ceremonia, contrastar el éxito del nuevo producto visual en varias disciplinas artísticas y su papel vertebrador en una cristiandad muy diversa a la que vivió Ferrer, comprobar la modificación de la imagen vicentina –y del significado de sus atributos– a causa de las necesidades coyunturales, así como editar unos textos hagiográficos sobre Ferrer escritos en Valencia en la segunda mitad del siglo XV.

Los dos propósitos más revisables encabezan y cierran la batería propuesta. Realizar una biografía del valenciano así como la edición de los sabidos textos son elementos que dada nuestra formación pueden denotar ciertas carencias; sin embargo, lo hemos considerado oportuno para encuadrar de manera congruente el núcleo de nuestra investigación.

La metodología empleada se orienta en dos direcciones diferenciadas para proponer el posterior cotejo y armonización. Por un lado hemos adquirido un relevante aparato documental multidisciplinar sobre la figura vicentina y los agentes activos que participaron en su configuración iconográfica, atendiendo a las tres cronologías sabidas. Por otra parte hemos recopilado el mayor número posible de imágenes de Vicente Ferrer realizadas durante el siglo XV para la consiguiente catalogación y la creación de un muestrario inédito en estrecha conexión con el instrumento documental. Si las fuentes gráficas advierten sobre numerosas obras del período representando a Ferrer no conservadas, creemos que un importante grupo de obras figurando al valenciano reafirma notorios aspectos culturales que la documentación no aporta explícitamente, de

ahí que la relevancia del origen iconográfico vicentino supere el de por sí colosal personaje histórico.

Aunque ha prevalecido la revisión historiográfica y bibliográfica sobre san Vicente Ferrer, su iconografía, y los diversos contextos productivos de las imágenes pertinentes, hemos atendido en algunos casos a las fuentes primarias, especialmente y debido a su proximidad, en lo que a documentación valenciana se refiere, caso de algunos volúmenes de *Manual de Consells* o de *Claveria Comuna* del Archivo Municipal de Valencia, entre otros. Para algunos capítulos ha sido preciso leer en varias ocasiones las principales obras del sermonario vicentino, relacionándolas con crónicas, epistolarios, libros de memorias, poemarios y otras noticias del período. Este conjunto de fuentes, unidas al ms. O-6 de la serie *Claveria Comuna* han posibilitado una reconstrucción idealizada del primer producto que pudo representar a Ferrer. Circunstancialmente algunas figuraciones de Ferrer deben ser interpretadas como fuentes primarias, pues pinturas, esculturas y grabados incluyen inscripciones fundamentales para nuestro estudio.

Un importante escollo ha sido consultar las respectivas bibliografías de cada producto artístico y del ámbito en que se generaba, originando una magnitud que llegó a cuestionarnos el éxito de nuestro proyecto. Para acotar el volumen se ha desarrollado con mayor profundidad lo tocante a las obras y los contextos más significativos, agrupando por otro lado aquellas obras –con sus respectivas bibliografías– donde se detectaban propiedades comunes.

Especialmente laborioso ha resultado el rastreo del lema *Timete Deum*. En su materialización iconográfica intervienen multitud de fuentes coetáneas a la vida de Ferrer junto a otras, no menos numerosas, concernientes al período inmediatamente anterior y posterior a la santificación del dominico. Junto a las ya citadas, se ha consultado el proceso de canonización, las actas de los capítulos de los dominicos, crónicas bretonas, italianas, catalanas, así como los perfiles vitales de los principales promotores como Alfonso de Borja, Ranzano, Auribelli, Yves de Pontsal… Sin descuidar ni a los impulsores seculares de ese proceso, ni el conjunto de intereses creados en torno a la canonización. Asimismo hemos analizado las primeras hagiografías del santo, cuya profundización sigue pendiente a la espera de nuevos estudios filológicos. Pese a esta carencia, los resultados creemos que han dado su

recompensa. Resultan ilustrativas las indagaciones concernientes a determinados relatos, caso de la visión aviñonesa del valenciano o de algunos prodigios otorgados a Ferrer: con origen en la literatura oral fueron transformados en literatura escrita muy pronto, y no por casualidad, en varias versiones que se materializaron en diversos modos de representar al dominico.

Paralelamente hemos emprendido la otra vertiente documental, la iconográfica. Se ha consultado, además de la bibliografía pertinente, un importante número de catálogos fotográficos como los ofrecidos por el Institut Amatller, la Fondazione Zeri o el Kunsthistorisches Institut, institución donde realizamos una estancia en su sede florentina. Conjuntamente han generado un repertorio de imágenes con un volumen sin precedente, no obstante sujeto a una ampliación posterior que queda aplazada por la necesidad de detener en algún momento la pesquisa. Aunque no trastoca ni el argumento central ni las conclusiones, duele ser consciente de la existencia de tempranas representaciones de Ferrer que por diversas vicisitudes no se han podido incorporar. Las conocemos por antiguas guías italianas de viajeros, por conversaciones privadas con miembros de la orden dominica y por catálogos de diversas superintendencias italianas de patrimonio histórico-artístico. Si bien en el primer caso corríamos el riesgo de acudir a los lugares señalados y descubrir que la obra no se conserva, en las otras dos circunstancias sabemos a ciencia cierta que las obras representando a Ferrer todavía existen. Correos electrónicos, cartas y conversaciones no han dado el fruto deseado. Paradigmática para ilustrar nuestra impotencia al respecto es la incesante solicitud de información a la Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico de Napoli sobre un relieve marmóreo conservado en la Sacristía de la iglesia de San Pedro Mártir de Nápoles figurando a Ferrer anterior a 1470. Seguiremos intentándolo, prometido. También auguramos la mejora de la calidad de algunas imágenes aquí presentadas en posteriores revisiones.

Una vez compiladas individualmente las dos grandes estructuras documentales, hemos procedido al análisis de aquellos factores que conectan positiva o negativamente ambos bloques, iniciando las diversas interpretaciones deducibles no solo del material disponible, sino de los nuevos interrogantes que paulatinamente se iban creando durante la redacción. Ante la ausencia de noticias positivas que confirmaran alguna hipótesis propuesta, se ha realizado un estudio comparativo de situaciones análogas sensibles de

reforzar nuestras teorías: ceremoniales o procesos de canonización son algunos ejemplos.

El trabajo se compone de nueve capítulos. El primero de ellos, "*Vincenzo Ferrer, tra storia e leggenda*", presenta al personaje histórico con el objeto de dar a conocer ciertos aspectos vinculados al protagonista de las imágenes que acaparan el núcleo de la tesis, condensando noticias y análisis asépticos, desvinculados de la pasión hagiográfica y de su constante eco. Con las advertidas faltas, era un ejercicio indispensable para comprender la transformación del hombre en santo. Nos consta que la presente afirmación levantará suspicacias entre posibles lectores religiosos que consideran la doble naturaleza consustancial a Ferrer. La hemos separado con profundo respeto para una mejor exposición del tema en consonancia con los documentos. Cabe reseñar que en un buen número de apartados posteriores Ferrer será protagonista pasivo, sujeto a variadas e interesadas interpretaciones de su figura. Ocurre que en los trabajos consultados apenas se contempla la dualidad de contextos, el de la vida del santo y su posterior acogida en el imaginario colectivo, restringiendo así nuevos planteamientos. En la introducción de uno de los trabajos más relevantes para esta tesis, la doctora Smoller advertía: "*This is not a book about Vincent Ferrer, rather, it is a book about Saint Vincent Ferrer*."[2] Nuestro estudio tampoco pretende ser un libro sobre Vicente Ferrer, pero sí valora como imprescindible reseñar su vida y su contexto, entre otros aspectos, porque de lo contrario no tendrían cabida siquiera análisis rigurosos de las obras que le figuraron antes de la canonización, o más llamativo, una probable representación del dominico en vida.

El segundo capítulo "*Ara vejats, quiscú de vosaltres voleu haver retaules en casa*", versa en torno a la retroalimentación de las diversas vías evangelizadoras en el tiempo vital de Vicente Ferrer, confiriéndole exclusivo protagonismo al sermonario vicentino y a sus concretas alusiones al panorama artístico coetáneo. Se trata de otro sistema de aproximación a la personalidad del personaje histórico que paralelamente nos sitúa en aspectos culturales –supeditados a la religiosidad– que preocuparon al valenciano. No tienen apenas cabida los hechos históricos y sí las disquisiciones de Ferrer sobre aspectos artísticos e intelectuales y la valoración que les otorga, siempre

[2] SMOLLER, Laura Ackerman. *The Saint and the Chopped-Up Baby. The Cult of Vincent Ferrer in Medieval and Early Modern Europe.* Ithaca: Cornell University Press, 2014, prólogo.

relegada a fines evangélicos. Además del uso y consumo de la producción artística y artesanal por parte de Ferrer y sus contemporáneos, entra en liza su probable influjo en las transformaciones iconográficas del período, sin descuidar que estas respondieron a diversas circunstancias. Amonestaciones sobre el modo de representar misterios cristianos y ciertas prácticas heréticas, la creación de una iconografía intelectual de Ferrer sujeta a las propiedades del arte establecidas por el Aquinate, o las concordancias entre sus homilías y las obras pictóricas reflejan hasta qué punto es necesario un enfoque multidisciplinar que se retomará en los siguiente capítulos.

"*L'entramès de Mestre Vicent:* reflejo de la *Auctoritas* del predicador" propone una reconstrucción del producto artístico más cercano al dominico, pues se elaboró en vida de Ferrer, en su ciudad natal, paralelamente a sus predicaciones en Valencia, circunstancia que provocaba la pausa de los artesanos para la escucha de sus sermones. El desarrollo de esa carroza ha levantado múltiples interpretaciones por lo general ceñidas a criterios taxonómicos revisables. Además de pormenorizar en el contenido del entremés, hemos dado cuenta de algunas materias no tratadas con anterioridad. Partiendo de un libro municipal de cuentas y ampliando progresivamente la investigación comprobaremos desde el papel y la identificación de los promotores intelectuales del objeto hasta el complejo equilibrio de intereses que afectaba a la obra como manifestación de orgullo cívico a la par que muestra de pleitesía hacia el nuevo monarca. Todo ello sin menoscabo para la cuestión esencial: *L'entramès de Mestre Vicent* conforma uno de los conjuntos de noticias más significativos para comprender la predicación apocalíptica de Ferrer y su recepción por parte del auditorio. A ello hay que sumarle el plausible carácter influyente en su posterior iconografía, en especial después de la canonización, donde con nuevos intereses se relanzará la cuestión escatológica.

El cuarto capítulo, "Imágenes con sombra de duda", condensa una serie de obras que pudieron representar a san Vicente Ferrer antes de su canonización. El obstáculo primordial para el análisis es la ausencia de pruebas irrefutables sobre la alusión al dominico. Tiene cabida un diverso conjunto de productos cuya cronología oscila entre la propuesta para el retablo del arzobispo Sancho de Rojas (1415-1417) y la indefinida para unos frescos conservados en Kernascléden (1440-1470). Entremedias se sitúan el sepulcro de Beatriz de Portugal y una miniatura de un misal atribuido a Fray Angélico conservado en San Marcos, en Florencia. Estos dos casos se presentan como paradigma

de la práctica habitual de representar conjuntamente a las más ínclitas figuras de la orden dominica, uniendo personajes canonizados con otros que aspiraban a ello. El estudio comparativo con otras obras, algunas analizadas en el capítulo cinco, será una eficaz herramienta para nuestras respuestas. Sobre la identificación de Vicente Ferrer en el retablo de Sancho de Rojas partimos de algunas noticias de una pintura con ciertas analogías no conservada, si bien, al igual que con los frescos de Kernascléden, hemos orientado la investigación por otros derroteros asociados a su respectivo contexto de elaboración, especialmente en lo que a lazos entre los promotores y la figura de Ferrer refiere.

"*Beatus Vincentius*" reúne el estudio pormenorizado de las representaciones de Ferrer realizadas desde el fallecimiento del dominico hasta su llegada a los altares. En su exposición se percibe una clara dicotomía entre las figuraciones obradas por Fray Angélico, y algunos ciclos de frescos vinculados a la devoción popular y la consueta previa canonización oficiosa determinada por aquella. El primer grupo de obras se circunscribe al impulso de los dominicos de la figura vicentina para alcanzar la canonización, prácticamente desde la defunción de Ferrer. El segundo bloque significa, amén de la constatación del vivo recuerdo del dominico, el usufructo de la imagen de Ferrer por parte de autoridades locales, quienes evocando la memoria del valenciano y su carácter intermediador, resaltaban las cualidades del buen gobierno. De su buen gobierno. Destaca al respecto el ciclo de Macello, excepcional por el desarrollo iconográfico y por la inclusión literal de varios fragmentos de la carta que el propio Vicente Ferrer escribió a Benedicto XIII justificando su predicación escatológica, documento que se antoja clave como fuente para la comprensión de su posterior y tipificada iconografía. Con ciertas reservas por su dudosa datación hemos incluido el análisis de unos frescos conservados en la iglesia dominica de Gubbio representando uno de los milagros más extraordinarios atribuidos al valenciano.

El sexto apartado "*Timete Deum:* proclama al servicio de los nuevos intereses", atiende a lo que consideramos un aspecto vital para la comprensión no de la imagen de *Mestre Vicent*, ni de *beatus Vincentius*, sino de san Vicente Ferrer, intrínsecamente ligada al pasaje apocalíptico *Timete Deum et date illi honorem, quia venit hora iudicii eius*. El argumento esgrime una certeza. Alguien tuvo que determinar en un momento concreto que ese lema era el adecuado para acompañar la figura del nuevo santo. Este

trascendental punto de inflexión nos ha empujado a cuestionarnos quién diseñó esa imagen, cuándo y dónde, qué posibles intereses y objetivos connotaba el empleo de *Timete Deum* en una cristiandad muy diversa a la vivida por Ferrer, o a qué fuentes atendió el promotor intelectual de esa nueva imagen, junto otras relevantes dudas. La elección del lema fue una decisión cavilada que implicaba la presentación del santo en todo el continente. Hemos situado el análisis en dos marcos. El primero se centra en el escrutinio de la cita joánica, subdividido a su vez en dos contextos: por un lado su empleo cuantitativo y cualitativo por parte de Ferrer –así como la recepción por parte de sus contemporáneos–, por otra parte, la inclusión de Ap 14,7 en las fuentes próximas a la canonización, caso del propio proceso y de los primeros textos hagiográficos, entre otros. El segundo marco profundiza en las causas que pudieron alentar a los principales promotores de la canonización –y posiblemente de su imagen– a la elección de ese lema. Alfonso de Borja y la élite intelectual dominica se presentan como máximos valedores, aunque no exclusivos, incitándonos por ejemplo a la confrontación de noticias tocantes a los Montfort y los Trastámara, entre muchos otros. La interpretación última, amparada en la coordinación de datos situados en una cristiandad bajo el yugo del peligro turco, proporciona nuevas respuestas a los principales interrogantes diseñados.

El capítulo 7, "La elevación al altar del apóstol de Europa", se abre con una hipótesis relacionada con las conclusiones del capítulo anterior: el estereotipo vicentino fue presentado durante la ceremonia de canonización. Pese a la ausencia de noticias positivas concluyentes, las importantes analogías con la construcción de imágenes de otros santos contemporáneos aportan verosimilitud a nuestra conjetura. Además, algunos documentos de los Archivos Vaticanos dan noticia sobre diversas labores de pintores al servicio de Calixto III en el período concreto que nos ocupa, abriendo nuevas vías para idear una mano primigenia en la elaboración del tipo iconográfico vicentino. A continuación abordamos el amplio conjunto de obras elaboradas al calor de la canonización, algunas sólo conocidas por la documentación conservada. Reciben un tratamiento especial aquellas figuraciones adscribibles a encargos especiales, diferenciándolas de aquellas que formalmente se presentan prácticamente seriadas y destinadas a espacios menores en el interior de iglesias y casas dominicas. En el desarrollo de aquellos productos más particulares advertimos las causas y consecuencias

de esas manifestaciones figurativas, aportando luz, entre otros aspectos, sobre el valor cambiante de la iconografía ya tipificada del valenciano. Descuellan, además de las obras atribuidas a Colantonio, Giovanni Bellini o al taller de los Erri, entre otros, un grupo de tablas de producción valenciana que conforman una singular modificación del tipo, excepcionalmente vinculada al taller de un pintor. Mediante un abundante número de ejemplos comprobaremos el modo en que *Timete Deum* será legible en todo el continente a través de pinturas, esculturas, miniaturas, y otras manifestaciones tocantes al valenciano, muchas de ellas con particulares connotaciones.

La singularidad que presenta el grabado como óptimo y activo difusor de imágenes ha sido el estímulo para tratar de manera particular la embrionaria iconografía del santo a través de esta disciplina. En "Estampa y devoción" entran en liza los *santini* o estampas devocionales, los grabados de filiación dominica, donde distinguimos un grupo concentrado en la exaltación de san Vicente Ferrer y otro en el enaltecimiento de la orden, así como otros destinados a ilustrar las primeras ediciones de los sermonarios vicentinos. Los más reveladores son aquellos de temprana datación, pues en algún caso generan ciertas disonancias con el grueso de la figuración vicentina post-canonización, vinculada a un probable inicio titubeante. Entre otros aspectos, también hemos dado cuenta de la estrecha relación entre unas desaparecidas pinturas de la iglesia dominica de Santa Maria Sopra Minerva en Roma, con los grabados que decoran las *Meditationes*, ambos encargos bajo el patronazgo de Juan de Torquemada.

El último capítulo, "*In natale sancti Vincentii confessoris*", presenta la edición de los textos hagiográficos conservados en el manuscrito 81 del Archivo de la Catedral de Valencia. Lejos de realizar una crítica hagiográfica, advertimos la complejidad que presenta su estudio, pendiente de revisar desde la filología y desde la historia de la liturgia. Se trata de una fuente notable para comprobar qué presentación del santo se realizaba en su ciudad natal a través de las lecturas poco tiempo después de su canonización, y al mismo tiempo, contrastar el modo en que las imágenes desarrollaron su propio código para idéntico propósito.

En 1957, Vicente Aguilera indicaba en el "Catálogo artístico de la Exposición Vicentina":

> La resonancia del apostolado vicentino sobre los senderos de Occidente, refléjanse en el arte producido en todos los remansos de devoción que fue dejando a su paso. Cuando se haga la completa iconografía del santo, se verá, con más amplia perspectiva, hasta qué punto ha servido de inspiración nunca decaída. Aquí sólo habrá (si exceptuamos el nutrido conjunto de obras expuestas) un anticipo muy escaso. Por lo tanto, las conclusiones habrán de quedar como aportación provisional para un trabajo que puede y debe llevarse a cabo.[3]

Nuestro estudio es una dilatada aventura que recoge parcialmente la exhortación de Aguilera, eso sí, limitada a la de por sí vasta producción del siglo XV.

De manera excepcional emplearé la primera persona del singular para este breve espacio dedicado a los reconocimientos. Comenzaré por mi estimado maestro Amadeo Serra Desfilis, siempre bien dispuesto a colaborar en todas y cada una de las fases de este trabajo. Piedra angular durante toda mi formación, él me ha provisto de algo impagable; el anhelo por aprender. Francisco Gimeno me ha instruido de manera altruista en algo tan esencial como la paleografía, además de colaborar desprendidamente en momentos puntuales, en especial en lo concerniente al capítulo 9.

Mi mayor gratitud a mis incondicionales: a los incomparables amigos que tengo por saber perdonar mis frecuentes y largas ausencias a causa de esta investigación. Mención particular para Amor Cardona, por la virtud expuesta y por poner tanto empeño y cariño en la presente maquetación. A mis hermanos y sus respectivas parejas, en especial a Mari y a Chani, por estar siempre ahí y devolverme algo vital que di por perdido. A Carol, mi amor, por orientar este barco ocasionalmente a la deriva.

[3] AGUILERA CERNÍ, Vicente. “Catálogo artístico de la Exposición Vicentina”. MOMBLANCH Y GONZÁLBEZ, Francisco de P. (dir.). *Crónica de la Exposición Vicentina*. Valencia: Miguel Laguarda Latorre, 1957, p. 116.

Advertencias

Con el propósito de agilizar su lectura y dada la diversidad y amplitud de algunos aspectos que tratamos, hemos realizado en cada uno de los apartados que lo requería un particular estado de la cuestión ex profeso, de ahí su ausencia al inicio del texto.

Se han respetado los muy variados modos de edición tanto del sermonario vicentino que hemos recopilado, como de otras primitivas fuentes. Esta circunstancia da como resultado, sirva un botón, la ausencia de una normalización lingüística integradora en aquellos fragmentos que hemos extraído de los trabajos de Chabás, Sanchis Sivera, Schib o Cabanes Pecourt entre otros, en valenciano.[4] Procedimiento similar hemos obrado para aquellos textos en latín, castellano medieval, italiano medieval y de época moderna, etc., que se han obtenido en ediciones posteriores. Sí que hemos optado por la unificación del nombre tocante a la autoría de los textos atribuidos a Vicente Ferrer: San Vicente Ferrer, Sant Vicent Ferrer, Sant Vicenç Ferrer, San Vincenzo Ferrer, etc. Los hemos englobado en la opción castellana, en sintonía con el idioma predominante de esta tesis y en aras de una más aclaratoria organización bibliográfica.

En lo tocante a los textos inéditos en valenciano, su transcripción y edición siguen las normas establecidas por la Comisión Internacional de Diplomática para la edición de documentos medievales. Los textos hagiográficos en latín conservados en el ms. 81 de la catedral de Valencia quedan sujetos a una actualización y revisión por parte de los especialistas: más que de una edición, podríamos calificar nuestra empresa al respecto como una transcripción con aparato crítico. La lectura dudosa de alguna palabra se advierte mediante un signo de interrogación entre paréntesis. En estos casos sugerimos, cuando existen, respuestas alternativas mediante la confrontación con otros manuscritos que reproducen parcialmente esos textos.

En el primer capítulo *Vincenzo Ferrer tra storia e leggenda* hemos decidido usar la primera persona del plural al referir la autoría de este trabajo con objeto de mantener el procedimiento empleado en el resto de la tesis, si bien nos consta que la tendencia en la ensayística italiana opta cada vez más por la primera persona del singular. Por otra

[4] Al respecto pueden ser significativos los trabajos de la última autora citada quien por ejemplo no acentúa "*València*".

parte, para mantener la uniformidad del discurso, hemos designado como sumo pontífice a Benedicto XIII, aun a sabiendas que el lector italiano lo calificaría como antipapa. Todavía tocante a este capítulo advertimos que probablemente resulte algo incómodo al lector italiano el empleo de abreviaturas castellanas en la citación, justificada por nuestro deseo de presentar una metodología homogénea.[5]

La numeración de las notas a pie de página se sucede correlativamente a lo largo del presente estudio sin distinción entre cada capítulo con el propósito de conferirle un carácter armónico y consonante. En este sentido, rompe la tendencia contemporánea en torno a la sistematización independiente de las notas en cada apartado. Con esta elección hemos pretendido formar de manera orgánica esta sección y evitar molestas llamadas a otros capítulos cuando sea preciso.

En la organización bibliográfica puede sorprender que en el apartado de "fuentes impresas del siglo XV" se incluyan crónicas de esa centuria, a diferencia de las estrictamente coetáneas que hemos analizado en el seno de *Rerum Italicarum Scriptores*, que se incluyen en otra sección. Se trata exclusivamente de continuar la lógica taxonómica establecida en el trabajo. Aquellas obras en las que se han considerado más de tres voces en su interior se han citado con el autor y nombre del editor, coordinador, compilador, etc. Lógicamente, volviendo al caso concreto advertido, en el texto principal se pormenorizan todos los datos concretos de esas crónicas.

Del mismo modo señalamos que algunos textos del siglo XV editados a posteriori no han sido llevados a la sección "fuentes impresas del siglo XV" a causa del notable aparato crítico que les acompaña, convirtiéndolos en una referencia por sí misma. Sirva de muestra el caso de Rubio Vela. Su edición de un epistolario valenciano medieval se ha incorporado como "fuentes impresas del siglo XV" mientras que el más

[5] No obstante, aparecerán ligeras modificaciones para empatizar con el lector italiano. Hemos sustituido "Estudio y transcripción de…" y "Edición de…", incorporadas en la bibliografía y en el resto de la tesis, por la expresión "A cura di…". Mismo procedimiento empleado para "Traducción de…", reemplazado por "Traduzione a cura di…". La fórmula "Fecha de consulta…", usada para advertir la última comprobación realizada de los recursos electrónicos la hemos transformado en "*Consultato il*…". Del mismo modo, en el conjunto de la tesis elaborado en castellano puede aparecer la abreviatura "cfr." seguida de una coma o de dos puntos en algunos casos: en el capítulo en italiano hemos eliminado esas puntuaciones al carecer del efecto atribuido al castellano.

amplio análisis que realiza el autor en la edición de los documentos que relacionan Alfonso de Borja y la ciudad de Valencia nos ha inducido a incluirlo en la sección "bibliografía".

Por otro lado, pueden observarse muy leves modificaciones en el criterio de citación que responden a la necesidad de clarificar la consulta. Hemos preferido de manera general no citar volúmenes y tomos de las revistas, advirtiendo sólo el número. Ocurre no obstante que en revistas antiguas, ediciones previas de un mismo título y otros pocos casos muy particulares se antoja imprescindible la incorporación de todos los datos disponibles: esas omisiones advertidas en trabajos referentes para nuestro estudio han dificultado no poco nuestra consulta, de ahí nuestra determinación al respecto.

Algunos autores españoles suelen firmar con un solo apellido. Aunque en su mayoría hemos incluido los dos apellidos, puede aparecer alguna excepción, fundamentalmente porque el autor ha evidenciado el expreso deseo de figurar con un solo apellido en todas sus obras.

Para los textos bíblicos en latín hemos empleado la *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, bajo el cuidado de Alberto Colunga y Laurentio Turrado. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1946. Para la versión castellana: *Sagrada Biblia*. Versión directa de las lenguas originales por Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga, O.P. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos: 1999.

El trabajo de Laura Ackerman Smoller, *The Saint and the Chopped-Up Baby. The Cult of Vincent Ferrer in Medieval and Early Modern Europe*, lo adquirimos en versión digital, motivo por el que no incluimos la paginación en las citas literales, siendo sustituida por la inclusión del capítulo al que corresponde en el lugar habitualmente destinado al número de páginas.

En los casos de los vastos corpus *Analecta Hymnica Medii Aevi* y *Monumenta Ordinis Fratrum Praedicatorum Historica*, citamos inicialmente en primer lugar los nombres del volumen en cuestión entrecomillas, para a continuación advertir la colección y el volumen-tomo que les corresponde. Pretendemos así facilitar las citaciones posteriores a esas obras.

Aunque circunstancialmente puede aparecer algún título bibliográfico aparecido en septiembre de 2015, la fecha tope de estudios tenidos en consideración se ha fijado en junio del citado año. La contradicción se debe al variable acceso de las novedades editoriales. Por ejemplo, hemos podido incluir algunos estudios publicados en la Universidad de Valencia entre junio y septiembre de 2015 y no el esperado trabajo de Smoller que anunciamos en el capítulo 7.

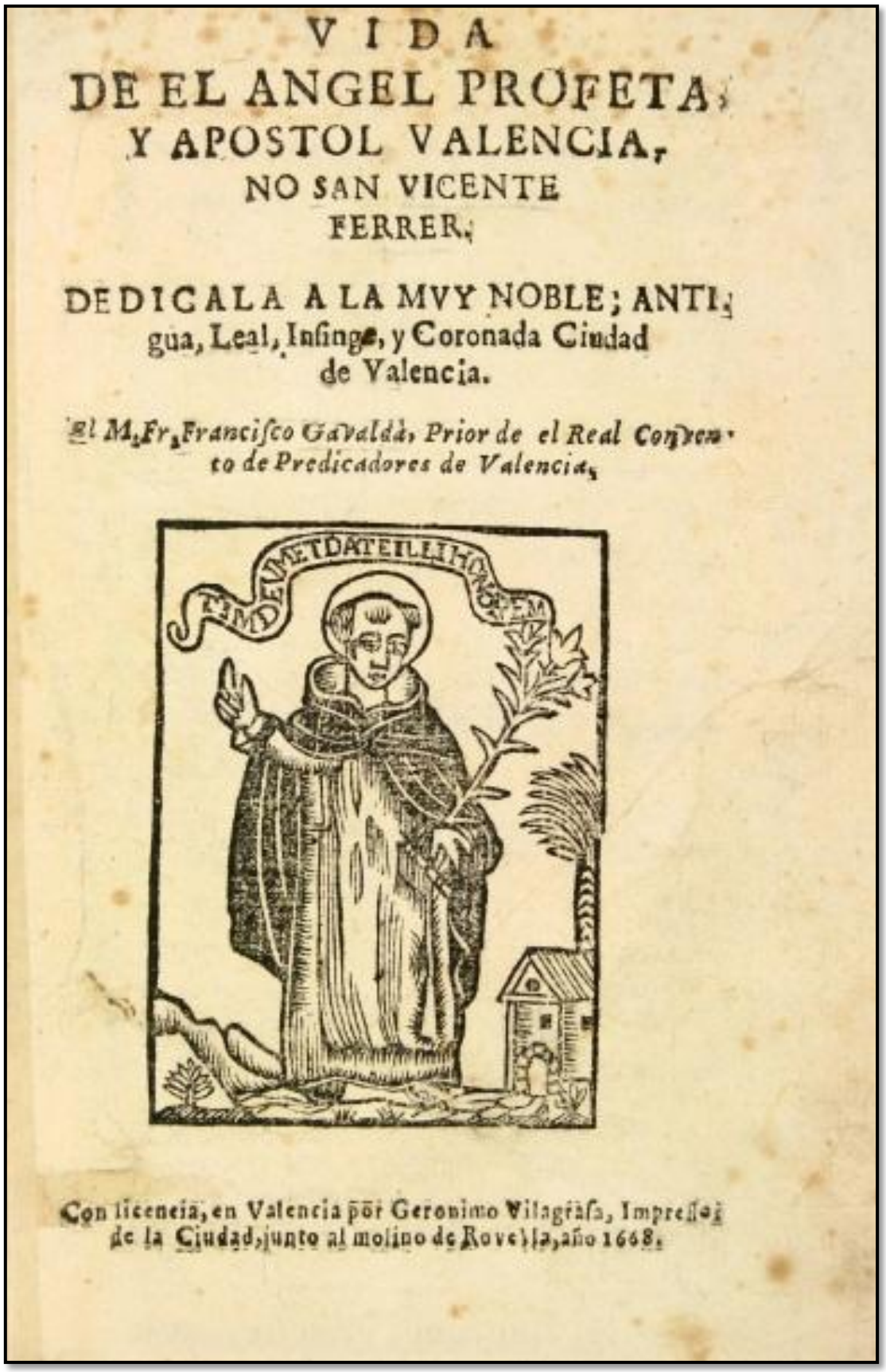
Al inicio del presente trabajo consideramos la opción de realizar un apartado específico sobre algunos productos del siglo XV que la historiografía ha clasificado de manera más que discutible como representaciones de Ferrer elaboradas en el período que nos ocupa, caso del *Peiró* de Morella, el *Cruceiro de Home Santo* (Pontevedra), una vidriera en la iglesia de Notre-Dame de St. Lô, o el Libro de las Constituciones del Colegio Imperial de Niños Huérfanos de san Vicente Ferrer, entre otros. No obstante, el notable volumen del trabajo nos ha empujado a prescindir de él, sustituyendo esa opción por un breve comentario en el respectivo espacio que lo precise.

Hemos creado dos anexos de imágenes independientes en función de su relación con el texto principal. El primero, organizado alfabéticamente, atiende a los productos artísticos en relación con la oratoria de san Vicente Ferrer (principalmente capítulo 2), y a la metodología comparativa. El segundo, más extenso y ordenado con números naturales, refiere exclusivamente a la incipiente iconografía del santo. Con ello se ha pretendido dotar de homogeneidad al núcleo de imágenes vinculadas exclusivamente con el título de la presente tesis.

Abreviaturas y símbolos

El sistema de abreviación bíblica usado sigue las normas establecidas en la revista *Biblica*, publicada por el Pontificio Istituto Biblico.

ACA Archivo de la Corona de Aragón
ACV Archivo de la Catedral de Valencia
AMV Archivo Municipal de Valencia
ARV Archivo del Reino de Valencia
BnF Bibliothèque nationale de France
cfr. confróntese
cit. citado
com. comisario-comisarios
col. columna-columnas
coor. coordinador-coordinadores
CSIC Centro Superior de Investigaciones Científicas
ed. editor-editores
dir. dirige
doc. documento
f.-ff. folio-folios
MNAC Museo Nacional de Arte de Cataluña
ms. manuscrito
nº. número-números
nº. inv. número de inventario
n.s. nueva serie
O.P. Orden de Predicadores
p.- pp. página-páginas
r. recto
s.p. sin paginación
ss. siguientes
v. verso
vol. volumen
† fallecido en



VIDA
DE EL ANGEL PROFETA,
Y APOSTOL VALENCIA,
NO SAN VICENTE
FERRER.

DEDICALA A LA MVY NOBLE; ANTIgua, Leal, Insigne, y Coronada Ciudad de Valencia.

El M. Fr. Francisco Gavaldà, Prior de el Real Convento de Predicadores de Valencia.

Con licencia, en Valencia por Geronimo Vilagrasa, Impressor de la Ciudad, junto al molino de Rovella, año 1668.

Portada de la Vida de San Vicente Ferrer escrita por Francisco Gavaldá, 1668.

1. Vincenzo Ferrer, tra storia e leggenda

1.1. Un uomo, un santo

Nel corso di questo lavoro il compito che forse ci incute più timore è quello di presentare il vero protagonista attivo e passivo –motiveremo a breve l'adozione di questo secondo termine– del nostro studio, Vincenzo Ferrer. Nonostante che qualsiasi ricerca fatta con adeguato rigore debba avvalersi di tutti gli strumenti capaci di apportare nuovi dati, non escludiamo tuttavia il rischio di uno sconfinamento disciplinare. Il fulcro di questo capitolo riguarda in maniera particolare la materia storica, ma, ovviamente, pretendere di disegnare un profilo del Valenciano al livello dei principali studiosi di questo argomento sarebbe impossibile, sia per la nostra formazione, sia per le diverse esigenze che informano questo lavoro. Nondimeno, risulta indispensabile conoscere il personaggio storico per valutare in maniera oggettiva tanto la ricezione della sua figura tra i coetanei –e ancora di più le prime rappresentazioni figurative–, quanto la costruzione culturale intorno al domenicano che si formerà alcuni decenni dopo la sua morte.

Proponiamo un breve avvicinamento al personaggio, attento ma anche critico nei confronti della tradizione testuale rappresentata dalle biografie vicentine, con lo scopo primario di trasmettere al lettore la rilevanza straordinaria di questo uomo, diventato il quarto santo domenicano in ordine cronologico.[6] Nonostante la già menzionata inadeguatezza disciplinare, abbiamo però la fortuna di avere un'ottima lettera di presentazione: la scoperta di testi agiografici inediti riguardanti Vincenzo Ferrer nell'archivio della cattedrale di Valencia. Utilizzeremo questa scoperta per operare un confronto tra alcuni fatti biografici del domenicano depurati dall'agiografia e l'immagine del santo presentata da questa ultima, ovverosia il personaggio che rimarrà maggiormente nell'immaginario collettivo dalla sua canonizzazione fino a oggi.

[6] Giova ricordare l'ordine di queste canonizzazioni: Domenico di Guzmán (1234), Pietro da Verona (1253), Tommaso d'Aquino (1323) e Vincenzo Ferrer (1455).

Le nostre riserve su questo capitolo sono in rapporto sia con l'abbondanza delle biografie del santo, le cui origini si possono far risalire almeno al 1437 circa,[7] sia con l'ingente quantità di studi che ha generato la figura vicentina, specialmente in questi ultimi anni.[8] Alla recente meritoria attività di edizione di diversi manoscritti di sermoni che si deve ai vari Perarnau, Cátedra, Gimeno e altri, bisogna aggiungere gli eterogenei lavori vincolati alla conoscenza del Medioevo che hanno sfruttato le pubblicazioni menzionate. Questo secondo gruppo di studi è nato nell'ambito universitario, in

[7] Ci riferiamo all'introduzione biografica a modo di *exempla* scritta da Nider prima della canonizzazione di Vincenzo Ferrer, studiata monograficamente soltanto da CHÈNE, Catherine. "La plus ancienne vie de Vincent Ferrier racontée par le dominicain allemand Jean Nider (ca. 1380-1438)". HODEL, P. B.; MORENZONI, F. (dir.). *Mirificus praedicator: à l'occasion du sixième centenaire du passage de saint Vincent Ferrier en pays romand*: *actes du colloque d'Estavayer-le-lac, 7-9 octobre, 2004*. Roma: Istituto storico domenicano, 2006, pp. 121-166. Bisogna sottolineare il sorprendente disinteresse accademico nei confronti di un *dezir* scritto da Ferrando Manuel de Lando intorno al 1411, probabilmente ad Ayllón, che riproduciamo nel capitolo 6.

[8] La bibliografia sulla vita di san Vincenzo Ferrer è ormai così vasta –basti segnalare soltanto che sono più di cento le biografie scritte– che riteniamo più opportuno proporre raccolte bibliografiche significative: FAGÊS, Henri-Dominique. "Bibliographie de l'Histoire de saint Vincent Ferrier". *Notes et documents de l'histoire de Saint Vincent Ferrier*. Louvain - Paris: A. Uystpruyst - A. Picard et fils, 1905, pp. 1-60; CENTRO DE ESTUDIOS SOBRE SAN VICENTE FERRER. "Bibliografía contemporánea sobre San Vicente Ferrer". ESPONERA CERDÁN, A. (coor.). *San Vicente Ferrer. La palabra escrita*. Valencia: Ajuntament de València, 2003, pp. 63-187; DÍAZ DÍÁZ, Gonzalo. "Vicente Ferrer, San". *Hombres y documentos de la filosofía española*, vol.7 (S-Z). Madrid: CSIC, 2003, pp. 832-838. Per i primi testi su Vincenzo Ferrer, sebbene manchino opere perdute e il testo di Nider, fra gli altri, si veda SOCIÉTÉ DES BOLLANDISTES (ed.). *Bibliotheca hagiographica latina antiquae et mediae aetatis*, tomus alter (K-Z). Bruxelles: Société des Bollandistes, 1949, pp. 1250-1251. Uno studio specifico su queste prime vite è in WITTLIN, Curt. "Sobre les Vides de sant Vicent Ferrer compilades per Ranzano, Antonino i Miquel Peres". *Anuari de l'Agrupació Borrianenca de Cultura*, nº. 5, 1994, pp. 5-27. Sull'evoluzione degli studi dei sermoni vicentini, si veda PERARNAU I ESPELT, Josep. "Cent anys d'estudis dedicats als sermons de sant Vicent Ferrer". *Arxiu de textos catalans antics*, nº. 18, 1999, pp. 9-62, anche se il riferimento potrebbe estendersi a tutto il volume, concentrato su monografie redatte da Perarnau sui sermoni di Vincenzo Ferrer. Si consideri anche ESPONERA CERDÁN, Alfonso. "San Vicente Ferrer: Bibliografía". In: http://bvpb.mcu.es/es/catalogo_imagenes/imagen.cmd?path=4517&posicion=1 (Consultato il 28/09/2013). Diversi testi vincolati a Vincenzo Ferrer, la cui edizione è stata promossa dal Comune di Valencia, aggiornano in questi ultimi anni le nostre conoscenze sul Valenciano. Si veda ad esempio: SAN VICENTE FERRER. *Sermonario de San Vicente Ferrer del Real Colegio-Seminario de Corpus Christi de Valencia.* (A cura di Francisco M. Gimeno Blay e Mª Luz Mandingorra Llavata). Valencia: Ajuntament de València, 2002; SAN VICENTE FERRER. *Sermonario de Perugia (Convento dei Domenicani, ms. 477).* (A cura di Francisco M. Gimeno Blay e Mª Luz Mandingorra Llavata). Valencia: Ajuntament de València, 2006; SAN VICENTE FERRER. *Sermones de Cuaresma en Suiza, 1404 (Couvent des Cordeliers)*. (A cura di Francisco M. Gimeno Blay e Mª Luz Mandingorra Llavata). Valencia: Ajuntament de València, 2009.

riferimento alle più variate discipline: letteratura, storia sociale, morale, economica, ecc.[9]

Uno degli aspetti sui quali possiamo poggiare il nostro discorso biografico riguarda la lunga tradizione che vede coesistere nella stessa persona il Vincenzo Ferrer uomo storico e il santo leggendario, sebbene noi riteniamo che le due nature del personaggio vadano distinte. Il già citato Jean Nider, Pietro Ranzano (1455), Antonino Pierozzi (circa 1458), Salvo Cassetta (circa 1471), Baltasar Sorió (circa 1520), Vincenzo Justiniano Antist (1575), Francisco Diago (1600), Juan Gavastón (1614), Andrés Ferrer (1682), Serafín Tomás Miguel (1713), Francisco Vidal (1735), Antonio Teoli (1735), José Teixidor (1775), Henri Dominique Fagês (1893 -1894), e tanti altri, condividono con Vincenzo Ferrer l'appartenenza all'ordine dei predicatori.[10] Ormai nel secolo XX, il canonico Josep Sanchis Sivera promosse nuovamente la figura vicentina e, dopo di lui, i domenicani Mathieu Maxime Gorce, Sigismund Brettel, José María de Garganta, Vincenzo Forcada e Adolfo Robles, tra gli altri. Oggi questo lavoro è continuato da confratelli come Alfonso Esponera o Paul-Bernard Hodel. In definitiva, i principali studiosi della vita di Vincenzo Ferrer sono domenicani.

Al di là di qualsiasi critica nei confronti di questo eterogeneo, cronologicamente parlando, gruppo di autori –senza tali fonti il nostro lavoro sarebbe inconcepibile–, non possiamo evitare di sottolineare l'indivisibile natura umana e miracolosa che tutti attribuiscono a Vincenzo Ferrer. Crediamo sia significativa la maniera in cui il canonico Roque Chabás esponeva, alla fine del XIX secolo, il problema della sovrapposizione della prospettiva storica e di quella agiografica:

> *No es preciso ser un lince para ver dos personajes en San Vicente Ferrer; el histórico, compulsado por la crítica, nutrido con la investigación; el legendario, basado en el estudio de los hechos mal definidos, tal vez desfigurados, pero que nos dibujan en el santo apóstol, con caracteres indelebles, el concepto que formaron los*

[9] Perarnau, scrivendo sugli studi vicentini del secolo scorso, stabilisce una chiara biforcazione negli atteggiamenti secondo il carattere dei loro autori. I testi redatti dai membri dell'ordine domenicano concentrano i loro sforzi sul tomismo di Vincenzo Ferrer, tralasciando la questione escatologica secondo il modello fissato da Rocabertí. Dall'altra parte, gli studi accademici, che di solito hanno come fonte i testi scritti nelle lingue romanze, concentrano i loro interessi su diversi valori culturali dell'epoca. PERARNAU I ESPELT, "Cent anys…", cit., p. 61.

[10] Abbiamo incluso tra parentesi gli anni approssimativi corrispondenti alla pubblicazione delle opere riguardanti la vita di san Vincenzo Ferrer. Non includiamo molti autori come Juan López, Francesco Castiglione, Miquel Peres, ecc. Va sottolineato che tutti gli autori citati sono religiosi e, nella maggior parte, domenicani.

pueblos contemporáneos, el cual vive aún, pues a través de los siglos conservan la figura del Ángel del Apocalipsis tal cual aquellos lo vieron...[11]

Il modo in cui Chabás risolve la questione illustra bene quella indissolubilità delle due nature di Vincenzo Ferrer a cui si accennava:

"*Hay que juntar todas estas leyendas o tradiciones, estudiarlas y hacer que nos revelen las trazas de aquella fisonomía espiritual de un hombre que era un ángel*."[12]

Un uomo che era un angelo. Ricordo che, durante una conversazione privata, in risposta a una domanda su questo aspetto della figura di Ferrer, il citato Hodel ribadiva l'evidenza dell'inseparabilità delle due nature. Con tutto il rispetto, bisogna sottolineare la diversa sensibilità che presentano davanti agli stessi avvenimenti storici i ricercatori che hanno un vincolo così stretto con il personaggio ritratto qual è l'appartenenza allo stesso ordine e gli studiosi laici.

Riteniamo pertanto necessario, se ci è consentito, indicare che questa contaminazione biografica è ancora viva. Essa è in relazione, probabilmente, con la citata appartenenza di tutti questi illustri biografi all'ordine domenicano e con l'impiego costante delle stesse fonti, tanto da confermare l'aforisma che vuole che la storia religiosa sia affidata unicamente alle mani degli stessi religiosi.[13] Scriveva Cátedra che "*Aún las biografías más recientes de san Vicente descansan sobre testimonios del proceso, insuficientes, pues*".[14]

Sarebbe dunque stimolante una biografia del domenicano che si proponesse nuovi obiettivi, per esempio una presentazione di Vincenzo Ferrer indipendente dal processo di canonizzazione e dall'agiografia che questa generò. Riteniamo insomma necessaria una lettura fondata soltanto sulle abbondanti notizie sul domenicano scritte

---

[11] Cfr. CHABÁS, Roque. "Introducción". SANCHIS SIVERA, José. *Historia de san Vicente Ferrer*. Valencia: Librería de los Sucesores de Badal, 1896, p. VI.
[12] Cfr. CHABÁS, "Introducción", cit., pp. VI-VII.
[13] TAUSIET, María; AMELANG, James S. "Introducción". TAUSIET, M.; AMELANG. J. S. (ed.). *El diablo en la Edad Moderna*. Madrid: Marcial Pons, 2004, p. 16.
[14] CÁTEDRA GARCÍA, Pedro Manuel. *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media. San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412): estudio bibliográfico, literario y edición de los textos inéditos*. Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 1994, p.12, (nota 4).

quando era ancora in vita. Questo studio non priverebbe certamente il personaggio della sua eccezionalità.[15] È possibile che l'anniversario del 2019 risvegli degli interessi in questo senso.

Presenteremo concisamente la vicenda biografica di Vincenzo Ferrer tralasciando le sue facoltà taumaturgiche e altri aspetti collegati alla sua santità, in parte esaltati dal processo di canonizazzione, e persino esorbitanti dal sedicesimo secolo in poi.[16]

Sentiamo la necessità di fare un'ultima riflessione sull'affermazione con cui cominciavamo il capitolo. Ci riferivamo a Vincenzo Ferrer come protagonista attivo e passivo di questa tesi. È opportuno spiegare questa passività. Come altri religiosi diventati santi e dunque modelli di comportamento e intermediari tra gli uomini e la divinità, Vincenzo Ferrer non era consapevole della trasformazione che avrebbe subito parte dalla sua storia per preparare il terreno al processo di santificazione. Non avrebbe

---

[15] A questo scopo, seppure limitando il campo di ricerca all'ACA, lavorò MARTÍNEZ FERRANDO, Jesús Ernesto. *San Vicente Ferrer y la Casa Real de Aragón. Documentación conservada en el Archivo Real de Barcelona*. In collaborazione con Francisca Solsona Climent. Barcelona: Balmesiana, 1955. Contemporaneamente all'elaborazione del lavoro di Martínez Ferrando, ma nel contesto dell'Archivo Municipal de Valencia, agiva Manuel Dualde, purtroppo scomparso prematuramente nel 1955. Il discorso sulla necessità di mostrare nuove ottiche è incessante negli ultimi 50 anni, ma ancora non ha dato i frutti sperati. Paradossalmente il giusto richiamo è stato fatto da autori domenicani, che però utilizzano il processo di canonizzazione come fonte storica infallibile. Cfr. DE GARGANTA I FÁBREGA, José María, O.P. "Introducción general". ESPONERA CERDÁN, A. O.P. (ed.). *San Vicente Ferrer. Vida y escritos*. Madrid: Edibesa, 2005, pp. 27-136.

[16] Sul processo di canonizzazione: FAGÊS, Henri Dominique (ed.). *Procès de la canonisation de saint Vincent Ferrier*. Paris-Louvain, 1904; *Proceso de Canonización de San Vicente Ferrer. Declaraciones de los testigos*. (Traduzione a cura di Sebastián Fuster Perelló).Valencia: Ajuntament de València, 2007. Smoller ha pubblicato diversi saggi su alcuni aspetti concreti di questo processo. Si veda per esempio SMOLLER, Laura Ackerman: "Defining the Boundaries of the Natural in the Fifteenth Century: The Inquest into the Miracles of St. Vincent Ferrer (d. 1419)". *Viator*, nº. 28, 1997, pp. 333-359; "Miracle, Memory, and Meaning in the Canonization of Vincent Ferrer, 1453-54". *Speculum*, nº. 73, 1998, pp. 429-454; "The Canonization of Vincent Ferrer". HEAD, T. (ed.). *Medieval Hagiography: A Sourcebook.* New York: Garland, 2000, pp. 781-803; "Northern and Southern Sanctity in the Canonization of Vincent Ferrer: The Effects of Procedural Differences on the Image of the Saint". KLANICZAY, G. (ed.). *Procès de canonization au Moyen Âge: aspects juridiques et religieux*. Rome: École Française de Rome, 2004, pp. 289-308; "A Case of Demonic Possession in Fifteenth-Century Brittany: Perrin Hervé and the Nascent Cult of Vincent Ferrer". GOODICH, M. (ed.). *Voices from the Bench: The Narratives of Lesser Folk in Medieval Trials.* New York: Palgrave-Macmillan, 2006, pp.149-176; "From Authentic Miracles to a Rhetoric of Authenticity: Examples from the Canonization and Cult of St. Vincent Ferrer". *Church History*, vol. 80, nº. 4, 2011, pp. 773-797; *The Saint and the*, cit.. La bolla di canonizzazione scritta da Pio II si può consultare in: RIPOLL, T.; BREMOND, A. (ed.). *Bullarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Tomus III. Roma: Ex Typographia Hieronymi Mainardi, 1731, pp. 379-382; PÍO II (PICCOLOMINI, Enea Silvio). *Bula de la canonización de San Vicente Ferrer: dada el primero de octubre del año 1458 en San Pedro de Roma por Su Santidad el Papa Pío II*. Valencia: Agrupación vicentina, 1958.

potuto immaginare di diventare una figura tanto celebrata, e in ambiti tanto diversi: illustre taumaturgo, personaggio di riferimento per la crociata contro i turchi, massimo rappresentante della lingua catalana… Per capire la vastità di questi diversi compiti e delle virtù attribuite al santo, giova ricordare le notizie di alcuni biografi riguardo alla trasformazione di una donna brutta nella dama più bella della città di Lisbona. Secondo alcuni autori, l'evento fece di una cappella dedicata al Valenciano nella capitale portoghese un vero centro di pellegrinaggio delle donne meno dotate fisicamente.[17] Fagês indicava addirittura che il citato miracolo è all'origine di un'espressione popolare spagnola, usata in presenza di una donna non bella: "*Esta ha menester de San Vicente*".[18]

Certo è anche che Vincenzo Ferrer poteva immaginare in parte il suo peso storico e, probabilmente, dedurre la sua futura aura trascendentale nonostante l'umiltà che gli attribuiscono i suoi biografi. Lettere e cronache coeve evidenziano che le persone che lo conoscevano intuivano il carattere di santità del domenicano.[19] Di fatto il

---

[17] Troviamo la prima notizia di questa storia in DE FONSECA, Cristóbal. *Tratado del amor de Dios*. Madrid: Luis Sánchez, 1620, p. 296. È raccontata con varianti, fra altre fonti, in FERRER DE VALDECEBRO, Andrés. *Historia de la vida maravillosa y admirable del segundo Pablo de España, el apóstol valenciano San Vicente Ferrer*. Barcelona: Vicente Surià, 1718, pp. 90-91. Evidentemente quello che più ci interessa in questa sede è l'affermazione del discorso sulla contaminazione agiografica della vita di Vincenzo Ferrer. Contaminazione che dura fino ai nostri giorni, giacché, sebbene con varianti, ritroviamo questa storia nel recente TOMMARELLI, Ubaldo. *San Vincenzo Ferrer, apostolo e taumaturgo*. Bologna: Edizioni Studio Domenicano, 2005, p. 103. La storia è stata rappresentata sia a teatro sia in pittura, ma fuori dei limiti cronologici del nostro studio. Per le rappresentazioni teatrali CERVERA, Juan. *Los* "*milacres*" *vicentinos en las calles de Valencia.* Valencia: Del Cenia al Segura, 1983. Un dipinto sul tema si vede, ad esempio, in TURNES, Pablo. "El milagro de la mujer fea". *Papeles de trabajo*, nº. 2, 2007, pp. 1-21. Il miracolo fu anche dipinto sul soffitto del refettorio dell'antico Colegio Imperial de los Niños Huérfanos de san Vincente Ferrer. Divenne infine un'opera comica a Lyon nel 1960. Cfr. ZABALA, Fernanda. "El milagro de la mujer fea". *Mitos y hechos legendarios. Leyendas y tradiciones valencianas II*. Valencia: Carena editors, 1997, pp. 87-93.

[18] FAGÊS, Henri-Dominique. *Historia de San Vicente Ferrer*. Tomo II. Valencia: A. García editor, 1903, p. 23.

[19] È necessario distinguere tra le fonti prodotte prima e dopo la visione avignonese (1398). Si veda come Giacomo di Aragona, vescovo di Valencia, celebrava nel 1385 il "successo intellettuale e di moralità" del domenicano nel decreto di conferimento della cattedra di Teologia della cattedrale di Valencia: "*Iacobus, miseratione divina episcopus Valentinus, venerabili et religioso fratri Vincentio Ferrero, Ordinis Praedicatorum, professori, salutem in Domino Iesu Christo. Nuper Nos et honorabile Capitulum nostrae Ecclesiae Valentinae sollicite cogitantes statutum eiusdem Ecclesiae per quod lector sacrae Theologiae vestrae Religionis instituitur, quod nobis et clero civitatis et saluti fidelium sit perutile, et ad vos, quem vitae morum, scientiae dignae praeconia laudis intitulant, vota concorditer dirigentes, vobis de lectura huiusmodi duximus promovendum et promovimus…*", citato per DE GARGANTA, José María; FORCADA, Vicente (dir.). *Biografía y escritos de san Vicente Ferrer.* Madrid: La Editorial Católica,

suo potere come *auctoritas* aveva forse generato già nel 1414 una possibile raffigurazione del domenicano, praticamente un *unicum* nella storia della rappresentazione artistica di tematica religiosa.[20]

Vi è una lunga distanza tra la storia vissuta dal domenicano e le possibili speculazioni sulle diverse percezioni e sulla ricezione del personaggio leggendario. Per questo motivo Vincenzo Ferrer è, nella maggioranza dei casi, il nostro protagonista passivo.

Nelle opere artistiche che studieremo saranno protagoniste le varie maniere di intendere il personaggio mitico da parte dei diversi committenti, in rapporto con i loro interessi e con i contesti e le circostanze specifiche, anche nel caso delle immagini stereotipate. Così si spiega la passività di Ferrer in buona parte della sua iconografia. Numerose opere mostrano un Vincenzo Ferrer diventato strumento per esprimere la devozione, sia privata sia popolare, un Vincenzo Ferrer già santo. Una costruzione culturale consolidata nei testi agiografici post-santificazione come quelli che abbiamo trovato nella cattedrale di Valencia. La figura del santo è il prodotto di una agiografia che:

> *... diseña y da vida, a través de un lenguaje perfectamente codificado, a una serie de modelos preestablecidos. Su objetivo no es tanto el de demostrar la existencia histórica de un santo como la de convertirlo en un modelo cultual de acuerdo con las*

1956, p. 350. Si veda ora la maggiore devozione verso Ferrer in questa interessante lettera di Bernat Metge, secretario del re, datata 22 luglio 1409: "*Mestre Vicent és ací, on ha ja estat bé per sis setmanes, e diu missa alta e preïca fort meravellosament cascun jorn, en què ha contínuament de set en vuit mil persones ... E ha seguida la processó per la ciutat , la qual és estada fort devota , solemne e bella, en què havia de vint-e-cinc mil persones ensús qui la seguien*…", citato per MIRA, Joan Francesc. *Sant Vicent Ferrer. Vida i llegenda d'un predicador*. Alzira: Biografies Bromera, 2002, p. 46. In maniera ancora più esplicita, nel 1412, quando Vincenzo Ferrer era all'apogeo della sua fama, il Parlamento generale del Principato Catalano scrisse una lettera da Tortosa nella quale celebrava l'inclusione di Vincenzo Ferrer fra i compromissari: "*per conclusió e tolre tot scrúpol de sospita pot quescun pensar e indubitadament creure que Deu e la sua justícia e veritat seran certament en lo fet en lo qual entrevinrà aquella sancta persona Vicenç Ferrer, qui és norma exemplar e miral de tota religió, justícia, penitència e veritat*…". Citato da GIMENO BLAY, Francisco M. *El Compromiso de Caspe (1412). Diario del Proceso*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico» (CSIC), 2012, p. 20. In questo senso potremmo aggiungere le grandi accoglienze popolari che "subì" il futuro santo, per i quali ci sarà bisogno di un catafalco e di una guardia personale. Un altro esempio sulla percezione di santità di Ferrer in DE ALPARTIL, Martín. *Cronica actitatorum temporibus Benedicti Pape XIII*. (A cura di J. Ángel Sesma Muñoz e Mª Mar Agudo Romeo). Zaragoza: Gobierno de Aragón, 1994, p. 151, sul quale torneremo nel capitolo 5.

[20] Sarà oggetto di un'analisi specifica nel capitolo 3.

distintas categorías establecidas tradicionalmente por la Iglesia (mártires, vírgenes, confesores...).[21]

Il Valenciano non fu un'eccezione. Forniamo un esempio di questa standardizzazione prodotta dall'esaltazione dei santi. Durante la gravidanza, il ventre della futura madre di Vincenzo Ferrer –Costanza Miquel– emetteva latrati canini: "*Tanquam vocis canis latrantis. Ex suo utero, emitti sepius audivit*".[22] La letteratura agiografica su san Vincenzo riprendeva dunque i segni divini già presenti nella *vita* di san Domenico. Vedremo quindi anche questo profilo, determinante per l'iconografia vicentina post-canonizzazione.

La biografia che segue servirà per confrontare le due tracce, quella storica e quella miracolosa, sebbene per la maggior parte delle opere qui studiate sia particolarmente rilevante l'agiografia, della quale costituiscono un chiaro esempio, come vedremo, i testi da noi scoperti. Evidentemente chi realizza un *ex voto* per un santo non è interessato a distinguere i dati obiettivi e dimostrabili da quelli prodotti dalla leggenda. Per un devoto il mito è reale quanto i fatti storici: è la fede riposta nella santità, e nei miracoli che con quella si operano, ciò che giustifica la scelta dei temi taumaturgici nel ricordo della grazia ricevuta.[23]

Nelle prossime pagine sbozziamo la vita di Vincenzo Ferrer, seguendo, con tutte le carenze dovute alla nostra formazione non specifica, in piccola scala, la raccomandazione di Sanchis Sivera.[24] Sembra evidente che molti dei fatti narrati sulla vita di Vincenzo siano ormai incredibili; in via ipotetica ci proponiamo di fornire nuovi argomenti su quegli eventi. Ad esempio, possiamo approcciare i primi anni della vita del santo soltanto ricomponendo dati singoli e particolari che, dopo l'assai delicata interpretazione, ci avvicinano presumibilmente alla realtà dei fatti. Sostituiremo il

---

[21] MOLINA I FIGUERAS, Joan. "Hagiografía y mentalidad popular en la pintura tardogótica barcelonesa (1400-1500)". *Locus amoenus*, nº. 2, 1996, p. 126.

[22] Si veda la *lectio* prima dell'ufficio liturgico publicato nel capitolo 9.

[23] Carattere specifico della pietà popolare fu la preferenza per l'aspetto soprannaturale. Cfr. VAUCHEZ, André. "La piété populaire au Moyen Âge (État des travaux et position des problèmes)". MOLLAT, M. *et al*. *La pieté populaire au Moyen Age*. Paris: Bibliothèque Nationale, 1977, p. 33. Anche Le Goff mostrava la rilevanza di questi tratti nella mentalità medioevale, si veda LE GOFF, Jacques. *La civilisation de l'Occident médiéval*. Paris: Arthaud, 1964, p. 402.

[24] "*Per aixó volguera que s'escriguera una historia del sant sense miracles*". SAN VICENTE FERRER. *Sermons de Sant Vicent Ferrer*. (A cura di Josep Sanchis Sivera). Valencia: L'Estel, 1935, pp. 5-6.

carattere soprannaturale con l'approfondimento dei dati forniti dalla storia sociale, ad esempio, intorno alla famiglia e al contesto urbano. Non si può dimenticare, infatti, che diversi eventi relativi alla giovinezza di Vincenzo Ferrer possono ricondursi alle particolari condizioni sociali e familiari. Speriamo così di offrire dati significativi su questa imponente figura chiamata a trasformare la mentalità di una parte significativa della cristianità.

1.2. Infanzia e adolescenza

Vincenzo Ferrer nacque a Valencia nell'anno 1350. Contrariamente a quanto si riscontra nell'opinione comune, non è possibile determinare il giorno della sua nascita.[25] Non è necessario estendere il discorso eccessivamente: se non abbiamo notizie sicure sulle date della venuta al mondo di alcuni papi e re contemporanei, quale fonte è in grado di trasmettere fedelmente la data di nascita del secondo figlio di una famiglia della classe medio-alta?[26]

[25] Oggi si dà per buona la data del 23 gennaio. Dobbiamo però ricordare che le prime notizie su questa data precisa sono fornite da Vincenzo Gómez y Francisco Diago agli inizi del secolo XVII. Quest'ultimo elaborò una teoria alquanto complessa, e certamente refutabile, per stabilire il giorno della nascita del Valenciano. L'unica fonte disponibile, senz'altro discutibile quanto alla fedeltà storica, è l'età attribuita a Vincenzo Ferrer al momento della morte (espressa in anni, mesi e giorni) durante il processo di canonizzazione. Su questa fonte lavorò anche Sanchis Sivera. Consideriamo comunque improbabile che si possa mai conoscere la vera data di nascita. TEIXIDOR, Joseph, O.P. *Vida de San Vicente Ferrer, Apóstol de Europa*, vol. 1. ESPONERA CERDÁN, A. (ed.). Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1999, pp. 185-187, raccoglie i lavori citati. Sanchis Sivera ritiene che la data in questione fu il 24 ottobre 1349 dell'anno dell'Incarnazione, cfr. SANCHIS SIVERA, *Historia de*…, cit., pp. 35-36. Un breve percorso storiografico su questo argomento si legge in GIMÉNEZ FAYOS, José Mª. *De historia regnícola*. Valencia: Universidad de Valencia, 1944. Si noti che ancora pochi anni fa questo problema suscitava un dibattito, come si mostra in BUENO TÁRREGA, Baltasar. *El pare sant Vicent Ferrer*. Valencia: Federico Doménech, 1995, pp. 19-20. Il nostro argomento è in debito di gratitudine verso la conferenza del professore Jaume Riera Sans "L'itinerari peninsular del mestre Vicent Ferrer (1408-1416)", nel Congresso Internazionale: *Els valencians en el Compromis de Casp i en el Cisma d'Occident*, a Valencia, 4-7 setembre, 2012. Forse nell'argomento che esponiamo di seguito, legato alla scelta del suo nome, troviamo un indizio verosimile per vincolare, sebbene in maniera speculativa, questo dato alla data di nascita di Vincenzo Ferrer.

[26] Si veda gli esempi di Callisto III ed Alfonso V di Aragona in NAVARRO SORNÍ, Miguel. *Alfonso de Borja, Papa Calixto III: en la perspectiva de sus relaciones con Alfonso el Magnánimo*. València: Institució Alfons el Magnànim, 2008, pp. 22-23.

Un altro discorso, in relazione con l'agiografia e in contrapposizione con la storia, potrebbe elaborarsi a partire dal nome Vincenzo. Ci pare verosimile che la scelta del nome dipendesse o dalla tradizione già viva di imporre nomi di familiari diretti, oppure da una decisione libera, contrariamente a quanto ci racconta la *Vita* ufficiale.

Ignoriamo se l'omonimo abate del monastero di Poblet (Tarragona) fosse lo zio del nostro domenicano,[27] ma possiamo basare in parte la nostra ipotesi sul trasferimento del nome a partire dalla constatazione che un nipote dello stesso santo si chiamava Vincenzo.[28] Non bisogna peraltro dimenticare che Vincenzo martire era già patrono della città e il nome vi era abituale, come dimostrato dal fatto che la cognata del futuro santo si chiamasse Vincenza. Paradossalmente, la presunta data di nascita, situandosi nel giorno successivo a quello in cui si celebra il patrono Vincenzo martire, potrebbe essere un motivo della scelta del nome, giacché sappiamo della tradizione di imporre ai neonati il nome legato alla festività corrente.[29] Il ricorso a queste pratiche ci sembra più affidabile della storia riportata dal Ranzano, in seguito ripresa in tante altre biografie del domenicano, che racconta della disputa dei padrini risolta quando il prete che ufficiava

---

[27] Questo rilevantissimo personaggio non è citato da Teixidor nel suo capitolo intitolato "Memorias de los parientes del santo en la línea transversal". Cfr. TEIXIDOR, *Vida de* …, vol. I, cit., pp. 23-25. Diversi studi segnalano senza documentazione che Vincenzo Ferrer, monaco, priore e poi abate di Poblet tra il 1393 e il 1409, colui che ufficiò la messa solenne dei funerali di re Pietro IV di Aragona e Giovanni I di Aragona, fu zio di san Vincenzo Ferrer. Cfr. FINESTRES Y DE MONSALVO, Jaume. *Historia del Real Monasterio de Poblet*, vol. III. Cervera: Imprenta de la Pontificia y Real Universidad, 1756, p. 215; DICCIONARI. "Ferrer, Vicent". *Diccionari biogràfic*, vol. II, D-L. Barcelona, Alberti editor, 1968, p. 206.

[28] TEIXIDOR, *Vida de*…, vol. I, cit., p. 21. Questa abitudine fu adottata anche dalla famiglia, come mostra, almeno in parte, la ripetizione del nome Costanza, imposto alla madre e alla sorella di Vincenzo.

[29] Questo potrebbe essere un indizio credibile per datare la nascita, quantomeno se consideriamo casi analoghi nell'agiografia di altri santi. Si veda il caso di sant'Isidoro l'Agricoltore: per la nota abitudine di imporre al neonato il nome del santo celebrato nel giorno della nascita, oggi si accetta la data del 4 aprile (festa di sant'Isidoro di Siviglia) come data di nascita del santo. Potrebbe obiettarsi che la festività di Vincenzo martire fosse un giorno prima, il 22 gennaio, tuttavia non bisogna dimenticare che diversi autori sostenevano che la data di nascita del domenicano fosse appunto il 22 gennaio del 1350. Cfr. SEMPERE, Lorenzo G. *Los Milagros de San Vicente Ferrer*. Barcelona: Luis Gili editor. Librería Católica Internacional, 1913, p. XV. D'altronde, ci sarebbe una spiegazione diversa per giustificare la data del 23 gennaio. Ce la ricorda Teixidor: "(…) *ser aquel día vigilia de tan célebre martyrio, que con su sangre avía ennoblecido a Valencia i su calle del Mar en que avía nacido nuestro santo Apóstol i cuya traslación a la ciudad de Castres celebrava la iglesia de Valencia el 23 de enero en que avía salido a la luz nuestro valenciano Patrón*". Si veda TEIXIDOR, *Vida de...*, vol. I, cit., p. 42. Assai più forzato è l'argomento che Diago apportò a sostegno della tesi che Vincenzo Ferrer fosse nato il 23 gennaio, ovvero un polittico del XVI secolo che raffigurava da un lato San Ildefonso, la cui celebrazione richiamerebbe il giorno della nascita di Vincenzo Ferrer, e dall'altro Sant'Agata, che invece rievocherebbe il giorno dell'investitura del domenicano. Cfr. TEIXIDOR, *Vida de*…, vol. I, cit., p. 185.

il battesimo, ispirato dalla divinità, scelse il nome di Vincenzo ottenendo l'approvazione di tutti i presenti. Questo racconto riecheggia peraltro quello relativo all'imposizione del nome di Giovanni Battista.[30] D'altronde, nei testi agiografici si parla del rapporto fra il nome e il significato di "vincitore".[31] Dal punto di vista storico, non si può certo dare credito a queste leggende, bensì ricorrere ad argomenti più prosaici, ma meno problematici.

Vincenzo era figlio di Guglielmo Ferrer, notaio di professione, e di Costanza Miquel; pare che entrambi fossero di origine catalana. Vincenzo Ferrer ebbe due fratelli (Pietro e Bonifacio) e probabilmente cinque sorelle, delle quali conosciamo il nome di tre: Francesca, Costanza e Agnese.[32] Sulla figura di Bonifacio, di grande rilievo politico, ritorneremo più avanti.

Vincenzo, come Bonifacio, nacque, secondo la tradizione, in Calle del Mar,[33] e come suo fratello avrebbe ricevuto il battesimo nella parrocchia di san Esteban, ossia la chiesa corrispondente per prossimità geografica in conseguenza dell'organizzazione

---

[30] Cfr. Lc 1,55.

[31] Cfr. RANZANO, Petro. *Vita sancti Vicentii Ferreri*. SOCIÉTÉ DES BOLLANDISTES (ed.). *Acta Sanctorum. Aprilis, tomus primus.* Parisiis et Romae apud Victorem Palme, 1866, p. 482. In https://archive.org/details/actasanctorum10unse (Consultato il 07/10/2015) e TEOLI, Antonio. *Storia della vita, e del culto di S. Vincenzo Ferrerio dell'Ordine de Predicatori*. Napoli: Felice Carlo Mosca, 1738, p. 6. In: http://bv2.gva.es/va/consulta/registro.cmd?id=18 (Consultato il 02/03/2015). Il rapporto tra il nome di Vincenzo e il significato di «vincitore» è sfruttato anche dall'iconografia del domenicano, come vedremmo nel capitolo 8.

[32] Diversi studi misero in dubbio la ormai consolidata opinione sulla nascita posteriore di Bonifacio rispetto a Vincenzo. Senza documentazione tassativa su questo tema, ripetiamo soltanto lo schema classico: il primogenito fu Pietro, il secondo Vincenzo (1350?) e il terzo Bonifacio (1355?). I nomi delle altre due possibili sorelle non sono conosciuti. Secondo Vidal, ciò sarebbe dovuto all'ingresso delle due donne nell'ordine francescano. Cfr. SANCHIS SIVERA, *Historia de* …, cit., pp. 19-21; BARÓN DE SAN PETRILLO (CARUANA Y REIG, José). "Los parientes documentados del Santo". *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, nº. 35, 1955, p. 11; ALMINYANA VALLÉS, Josep. *Vida i obra de Bonifaci Ferrer, General de l'Orde Cartoixana i primer traductor de la Bíblia en llengua valenciana*. València: Real Academia de Cultura Valenciana, 1997.

[33] L'ubicazione della casa natale di Ferrer è tutt'altro che pacifica. Sebbene alcuni dati indichino la via menzionata, pare che la casa oggi musealizzata e presentata come il luogo natale di Vincenzo, per le sue specifiche caratteristiche architettoniche, non possa corrispondere a un edificio ascrivibile a un notaio dell'epoca. La tipologia costruttiva conoscerà difatti una standardizzazione poche decadi dopo nelle residenze bassomedioevali della via *Juristas*. Cfr. GIMÉNEZ FAYOS, *De historia…*, cit. Sulle diverse tipologie abitative del periodo e sull'urbanistica medioevale valenciana si veda: RODRIGO PERTEGÁS, José. "La urbe valenciana en el siglo XIV". *III Congreso de Historia de Aragón*, vol. I. Valencia: Hijos de F. Vives Mora, 1923, specialmente pp. 303-305. Uno studio recente sulla casa natale di Ferrer, con bibliografia aggiornata, è in BALLESTER OLMOS, José. *Historia y arquitectura de la Casa Natalicia de San Vicente Ferrer*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2014.

parrocchiale cittadina. In assenza di documentazione certa, alcuni autori indicano che i padrini furono "*Ramon d'Oblites, jurat en cap, i els jurats Guillem d'Espígol i Domingo Aragonés*",[34] altra questione comunque indimostrabile. Infatti non è da escludere che si trattasse di una strategia per stabilire in modo mitico legami con l'oligarchia urbana con la finalità di accrescere l'onorabilità della famiglia.[35]

Si osservi uno sviluppo naturale degli eventi: non è affatto strano che i figli di una famiglia nella quale il genitore ha un'ottima posizione sociale cercassero fortuna nella carriera religiosa e in quella giuridica, come fecero Vincenzo e Bonifacio. Nel periodo bassomedioevale, in una famiglia di questo tipo era del tutto normale che uno dei figli intraprendesse la stessa professione del genitore, così come fece Bonifacio, che a questo scopo si formò all'estero, e che l'altro figlio scegliesse la carriera ecclesiastica, con la formazione più elevata possibile, includendo anche soggiorni nei più importanti centri di formazione, come accade appunto a Vincenzo.[36] Non a caso Vincenzo e Bonifacio ebbero un'educazione iniziale simile.[37]

Vincenzo avrebbe ricevuto la tonsura a sette anni,[38] circostanza che evidenzierebbe la capacità economica dei genitori, un dato confermato sia dal beneficio che aveva Vincenzo nell'altare di Santa Ana della chiesa parrocchiale di Santo Tomás, sia dal precoce inserimento –ovviamente con grande successo, secondo le biografie– nella vita accademica. Tralasciando i dati meno credibili, tutti gli autori,

---

[34] Si veda ROCA TRAVER, Francisco A. "Sant Vicent Ferrer i Valencia: la qüestio dels jueus". *Revista de Filología Valenciana,* nº. 7, 2000, pp. 71-72.

[35] Un punto di appoggio per dimostrare il carattere apocrifo di questa notizia è l'impiego della formula "Jurat en Cap" per un personaggio del secolo XIV. Nella documentazione valenciana questa carica apparirà infatti soltanto un secolo dopo.

[36] Sebbene figli di un cavaliere, anche il certosino Francisco de Aranda –che sarà inoltre compromissario a Caspe– e suo fratello Juan, dottore in legge, rappresentano un esempio di questa consuetudine socio-familiare. Cfr. FERRER MALLOL, Mª Teresa. "Un aragonés consejero de Juan I y de Martín el Humano: Francisco de Aranda". *Aragón en la Edad Media,* nº. 14-15, fascicolo 1, 1999, p. 531. Altre considerazioni sulla figura del notaio nella Valencia del Medioevo in: CRUSELLES GÓMEZ, José Mª. *Els notaris de la ciutat de València. Activitat professional i comportament social a la primera meitat del segle XV*. Barcelona: Noguera, 1998; TATJER PRAT, Mª Teresa. *La audiencia Real en la Corona de Aragón. Orígenes y primera etapa de su actuación (s. XIII y XIV).* Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2009, pp. 119ss.

[37] GÓMEZ GARCÍA, Vito Tomás. "La figura de Bonifacio Ferrer". *Escritos del Vedat,* nº. 10, 1980, p. 262.

[38] Secondo una consuetudine dell'epoca, poi modificata dalla riforma tridentina, questa era l'età minima per ricevere la tonsura.

prevedibilmente, presentano un Vincenzo esemplare nel suo comportamento sociale, morale e religioso.

Possiamo attribuire una certa attendibilità a queste descrizioni se partiamo dalla sua fama posteriore. Nonostante sia impossibile verificarle nei dettagli, non ci sono motivi per mettere in dubbio le grandi capacità del futuro santo, il quale " (...) *en los doce años de su edad, ya buen gramático, comenzó el curso de Artes en el de 1362 con tan grande aliento i tesón que en dos años salió aventajado Lógico i filosófico..*".[39]

Vincenzo sarebbe giunto così a uno dei momenti più importanti della sua vita: la scelta di una vita dedicata a Dio nell'ordine domenicano. Riferiscono gli agiografi che suo padre, Guglielmo Ferrer, aveva già avuto in sogno una premonizione sul futuro di Vincenzo,[40] e forse per questo motivo, seguendo ancora i testi scritti da domenicani, fu questa la prima tra le tre possibilità presentate al figlio da Guglielmo. Le altre due, sebbene rifiutate dal giovane, ci mostrano ancora una volta la capacità economica, e quindi la possibilità di scegliere tra diversi *modus vivendi*, circostanza certamente limitata a pochi cittadini. Le due opzioni escluse da Vincenzo saranno scelte dal fratello: il matrimonio con una donna di famiglia facoltosa e una meritoria carriera come avvocato o giurista.[41] Giova indicare che nelle famiglie con un patrimonio importante era consueto riservare al secondogenito la carriera ecclesiastica; sarebbe stato

---

[39] TEIXIDOR, *Vida*…, vol. I, cit., p. 61.

[40] "*Patri namque dormienti, quadam nocte visum est quod, cum in ecclesia Fratrum Praedicatorum esset, quemdam in ipsorum Fratrum habitu, virum plurimum venerabilem, praedicantem audiebat: cumque ea quae ab illo dicebantur, magna cum aviditate hauriret, memoriaeque commendare conaretur; haec verba a viro ei dici videbantur: Congratulor tibi, o fili carissime: post paucos enim dies uxor tua pariet tibi filium, cujus erit tanta vitae integritas, tanta doctrinae utilitas, tanta famae ac mirabilium operum claritas, quod omnes Galliarum Hispaniarumque populi eum, tamquam unum ex veteribus Apostolis, venerabuntur: eritque Frater Ordinis Praedicatorum, sicut me vides*". Cfr. RANZANO, *Vita sancti...*, cit., p. 483.

[41] Sulla figura di Bonifacio Ferrer, si veda GÓMEZ GARCÍA, "La figura de…", cit., pp. 259-289; ESPONERA CERDÁN, Alfonso. *Bonifacio Ferrer*: *un valenciano poco conocido*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2013. Un'altra circostanza che dimostra lo stato sociale dei Ferrer è il fatto che Bonifacio godesse di una borsa per studiare a Perugia vincolata a un ingente reddito annuale. Bonifacio sposò Jaumeta Despont, appartenente a una famiglia facoltosa. In conseguenza di una lunga serie di vicissitudini, Bonifacio si farà infine certosino. Su questa fase della sua vita, cfr. GÓMEZ, Ildefonso Mª. "Perpiñán-Pisa-Constanza y los Cartujos de la Confederación catalano-aragonesa". ALTISENT, A. *et al*. *I Col·loqui d'Història del Monaquisme Català (Santes Creus, 1966)*, vol. II. Santes Creus: Publicacions de l'Arxiu Bibliogràfic de Santes Creus, 1969, pp. 59-107. D'altronde Pietro Ferrer pare avesse sposato una donna di nome Vincenza, ed esercitasse la professione di mercante. Cfr. TEIXIDOR, *Vida de*…, vol. I, cit., p. 13.

indubbiamente straordinario se invece il futuro santo avesse scelto di diventare, ad esempio, un artigiano.

Lasciando da parte il desiderio più che logico dei confratelli di legare l'ascrizione di Vincenzo Ferrer all'ordine dei domenicani come volontà divina trasmessa già al padre, bisogna piuttosto fare riferimento alla conformazione urbana della città di Valencia e la distribuzione dei ceti sociali in questa.

Partiamo dalla prossimità tra la casa natale di Vincenzo e il convento dei frati predicatori, di circa centoventi metri, che certamente poté essere un altro elemento essenziale nella scelta. Non soltanto per la vicinanza geografica, ma soprattutto per il fatto che il convento di San Domenico fosse facilmente accessibile senza attraversare il quartiere ebraico che separava la presunta casa Ferrer dal centro urbano.[42]

Un'altra questione da prendere in considerazione è lo stretto rapporto fra le case mendicanti di Valencia e le attività socio-economiche che si svolgono nelle vicinanze, un aspetto abbastanza determinante nella configurazione delle diverse identità urbane. Guidoni evidenziò nel caso italiano la tendenza dei conventi mendicanti a situarsi, quando sono in numero di tre (francescani, domenicani e agostiniani), planimetricamente nei tre vertici di un triangolo immaginario che ha per baricentro il centro della città.[43] Il caso di Valencia è stato studiato da Amadeo Serra. Così, mentre "i francescani rimanevano localizzati vicino al principale quartiere commerciale, dove si stabilirà anche il mercato",[44] il convento di Santo Domingo fu presto circondato dalle

[42] Sull'evoluzione del territorio dell'*aljama* e sui conflitti che provocò si veda NARBONA VIZCAÍNO, Rafael. "El trienio negro: Valencia, 1389-1391. Turbulencias coetáneas al asalto de la judería". *En la España medieval*, vol. 35, 2012, pp. 177-210.

[43] GUIDONI, Enrico. "Città e ordini mendicanti". *La città del medioevo al Rinascimento*. Roma-Bari: Laterza, 1989, pp. 123-158.

[44] SERRA DESFILIS, Amadeo. "Gli ordini mendicanti e la città: localizzazioni conventuali e urbanizzazione a Valencia (secoli XIII-XV)". VILLA, G. (coor.). *Storie di città e architetture. Scritti in onore di Enrico Guidoni*. Roma: Kappa, 2014, p. 97. L'esempio più lampante di questo aspetto è rappresentato dalla numerosa colonia di lombardi arrivati a Valencia alla fine del Trecento che avrebbe finito col creare una confraternita e una cappella nel monastero francescano. Cfr. MAINONI, Patrizia. "Els mercaders llombards en el regne de València (1390-1460)". FURIÒ, A. (ed.). *València, un mercat medieval*. Valencia: Diputación Provincial de Valencia, 1985, pp. 83-156.

case di quegli oligarchi già menzionati quando abbiamo accennato all'immaginario battesimo di Ferrer.[45]

Può risultare interessante citare alcune personalità che in questo periodo sono legate alle cappelle del convento domenicano, in costante ampliamento, con lo scopo di fornire notizie sulla straordinaria reputazione dello stesso, sulle possibilità che offriva la casa domenicana a Vincenzo, e sugli eventuali vincoli con l'ubicazione delle case private. Proveremo a dare tre esempi per illustrare le parole di García Marsilla sulla casa domenicana, che come le altre servì "*para reproducir en el otro mundo las fidelidades* [si parla delle tombe nel convento] *y las redes clientelares que se habían forjado en éste*".[46]

Pietro Esplugues (*pavorde* di Valencia, canonico di Lleida, cappellano papale e appartenente alla dinastia dei signori della Pobla Llarga) fu fondatore della cappella di San Pedro e San Pablo nel muro est del chiostro domenicano a Valencia, nella prima metà del secolo XIV, sebbene oggi si conservi il suo sepolcro nella cattedrale di

---

[45] È certo che le parrocchie possedevano una caratterizzazione sociale non sempre molto definita e che, tranne nel caso di attività artigianali che avessero bisogno di acqua o in presenza di altri aspetti puramente funzionali, l'insediamento nel tessuto urbano delle diverse professioni fu abbastanza arbitrario fino al Quattrocento. Questa promiscuità non nasconde quelle tendenze sociali che abbiamo segnalato. Sarebbe stimolante approfondire questa problematica a partire dagli studi già realizzati che, sebbene con altre finalità, toccano in maniera tangenziale la questione. RODRIGO PERTEGÁS, "La urbe valenciana…", cit., pp. 279-374; CÁRCEL ORTÍ, Mª Milagros; TRENCHS ODENA, José. "El Consell de València: disposiciones urbanísticas (siglo XIV)". SAÉZ, E.; CANTERA, M. (ed.). *La ciudad hispánica durante los siglos XIII al XVI*. Tomo 2. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1985, pp. 1481-1545; CÁRCEL ORTÍ, Mª Milagros. "Vida y urbanismo en la Valencia del siglo XV. Regesta documental". *Miscel·lània de Textos Medievals*, nº. 6, 1992, pp. 255-644; HINOJOSA MONTALVO, José. "Espacios de sociabilidad urbana en el Reino de Valencia durante la Edad Media". *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, nº. 26, 2005, pp. 985-1012; SERRA DESFILIS, "Gli ordini mendicanti…", cit.; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. "Las calles y los hombres. Ensayo de una sociotopografía de la Valencia medieval". MURAD, M. (coor.). *Historia de la ciudad. VI. Proyecto y complejidad*. Valencia: Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, 2010, pp. 40-79.

[46] GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. "Capilla, sepulcro, luminaria. Arte funerario y sociedad urbana en la Valencia medieval". *Ars longa: cuadernos de arte*, nº. 6, 1995, p. 73. Sul convento domenicano di Valencia: TEIXIDOR, Joseph, O.P. *Capillas y sepulturas de la yglesia y claustro de este Real Convento de Predicadores de Valencia: memorias y obras pías de sus patronos y successores*. 3 volúmenes. BARÓN DE SAN PETRILLO (ed.). Valencia: Acción Bibliográfica Valenciana, 1949-1952; GASCÓN PELEGRÍ, Vicente. *El real monasterio de Santo Domingo, Capitanía General de Valencia*.Valencia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, 1975; CALLADO ESTELA, Emilio; ESPONERA CERDÁN, Alfonso (coor.). *El Palau de la Saviesa: El Convent de Predicadors de València i la Biblioteca Universitària*. València: Universitat de València, 2005; ROCA TRAVER, Francisco A. "El pintor Carreño y el retablo del Convento de Predicadores de Valencia". *Archivo de Arte Valenciano*, nº. 91, 2010, pp. 67-81.

Valencia. Il suo lignaggio possedeva proprietà nella parrocchia di San Esteban, la stessa di Vincenzo Ferrer.[47] Possiamo riscontrare un parallelismo con la figura di Giacomo Jofré, dottore in legge e *jurado* della città, che fece testamento nel 1381 esprimendo la volontà di essere sepolto in un'altra cappella da lui commissionata nel convento domenicano.[48] Forniamo ancora un altro esempio assolutamente contemporaneo a quello del futuro santo. Nicola Pujades, cavaliere che sarebbe diventato ambasciatore e *bayle* del Regno, sarà inumato nel 1409 nella cappella della Santa Croce del convento domenicano, costruita soltanto pochi anni prima. Pujades abitava all'inizio della stessa Calle del Mar, all'altezza dell'oggi sparita Plaza de la Figuera.[49]

Non insistiamo ulteriormente nel mostrare quello che risulta ovvio, ovvero che le famiglie più importanti e vicine alla casa domenicana volessero stringere rapporti con il convento.[50] I Ferrer non furono un'eccezione. Sia per il priorato di Vincenzo Ferrer, sul quale ci soffermeremo a breve, sia per altri motivi. Non va dimenticato che l'ordine dei frati predicatori godeva di un grande prestigio dal punto di vista della formazione intellettuale, prestigio che Guglielmo Ferrer avrebbe desiderato per i suoi figli, come abbiamo visto. Prova di ciò sarebbe il fatto che i domenicani avevano l'esclusività della

---

[47] Rodrigo Pertegás scrisse sulla *pobla d'en Jacme March* inserita nella parrocchia di San Esteban, esattamente dove si situano oggi la Calle Bonaire e quelle contigue, in prossimità di Calle del Mar. La porta d'ingresso di questa pobla o quartiere mutò il nome da porta *d'en Esplugues* a porta *d'en Jacme March* (cavaliere di Sant Jordi e signore d'Eramprunyà i Albalat), fatto che non ci deve stupire perché questo importante uomo avrebbe sposato in seconde nozze Guillemona d'Esplugues (circa 1334). Difatti nel 1390 si parla di Calle Esplugues, che subì una trasformazione a causa dell'ampliamento del *call* ebreo. Possiamo dedurre quindi che gli Esplugues, famiglia di rilievo, abitavano nella stessa parrocchia (San Esteban) del nostro domenicano e pertanto furono suoi vicini nonché responsabili della costruzione di una cappella nel convento dove professò i voti Vincenzo Ferrer. Cfr. RODRIGO PERTEGÁS, "La urbe valenciana…", cit., pp. 294-295. Per confrontare questi dati si veda CÁRCEL ORTÍ ; TRENCHS ODENA, "El Consell de València…", cit.; TEIXIDOR DE OTTO, Mª Jesús; BOIRA I MAIQUES, Josep Vicent. "L'entorn urbà de la Universitat de València". BENITO GOERLICH, D. (com.). *Sapientia Aedificavit. Una biografía de l'Estudi General de la Universitat de València*. València: Universitat de València – Bancaixa, 1999, p. 164.

[48] D'altronde, Antist spiega che la cappella finanziata da Giacomo Jofré ospiterà in seguito una venerata immagine del nostro santo che, secondo la tradizione, era ritenuta *vera effigie*: vi torneremo più avanti. Cfr. ANTIST, Vicente Justiniano. *La vida y historia del apostólico predicador fray Vicente Ferrer*. Valencia: Casa de Pedro de Huete, 1575, p. 459.

[49] TEIXIDOR DE OTTO; BOIRA I MAIQUES, "El entorno urbano…", cit., p. 164.

[50] Rafforzando il nostro discorso, Gascón scrive, non senza un certo campanilismo, che "lo mejor de esa nobleza valenciana vivía espiritualmente del convento". Cfr. GASCÓN PELEGRÍ, *El real monasterio…* cit., p. 69. D'altra parte, giova indicare che anche nel convento francescano furono inumate importanti personalità, come l'infante don Pietro (1381), o anche il *Mestre Racional* Berenguer de Codinats.

cattedra di Teologia nella città di Valencia.[51] Una buona reputazione sociale era senz'altro uno degli obiettivi principali dei Ferrer, giacché la condizione di notaio del capofamiglia proiettava sui discendenti una sorta di predestinazione sociale. Il prestigio anelato da Guglielmo Ferrer per i suoi figli si sarebbe esteso a lui stesso, sebbene solo post-mortem, quando, il 6 marzo 1472, i suoi resti mortali furono collocati nel convento domenicano, allora in qualità di genitore di un santo.

In conclusione, gli argomenti dell'agiografia e di una parte della storiografia domenicana relativi alla data della nascita di Vincenzo Ferrer, all'imposizione del nome o alla scelta dell'ordine domenicano sono suscettibili di una revisione storica, sebbene, come si è visto, risulti impossibile avere certezze assolute. Infine, non entreremo nel merito delle interpretazioni degli episodi taumaturgici del Vincenzo Ferrer ancora bambino raccontati dai suoi agiografi, attendibili solo dal punto di vista della fede.[52]

1.3. La formazione intellettuale e la grande carriera ecclesiastica. Da effimero priore a confessore papale nella curia di Avignone

Dopo l'anno di noviziato cominciato nella festività di sant'Agata nel 1367, Vincenzo professò i voti per mano del priore Matteo Benancasa, presumibilmente il 5 febbraio del 1368.[53] Dopo essersi formato in Logica a Barcellona e poi in Filosofia a

---

[51] Sull'insegnamento di questa materia, prerogativa dei frati predicatori, si veda l'informazione di Teixidor sull'istituzione della cattedra di Teologia nella cattedrale di Valencia da parte di Ramón Gastón. Vi si fa riferimento all'ordine che prevede, in perpetuo, che il lettore di questa materia debba appartenere all'ordine domenicano. Cfr. TEIXIDOR, José, O.P. *Estudios de Valencia.* ROBLES, L. (ed). Valencia: Universidad de Valencia, 1976, pp. 92-93.

[52] Risalta il miracolo del sanamento di Antonio Garrigues dagli ascessi di cui soffriva al collo, operato quando Vincenzo aveva soltanto nove anni. Diversi autori individuano nell'omaggio a questo episodio offerto nel 1461 da Giovanni Garrigues, figlio del miracolato, l'origine della tradizione degli altari vicentini. Cfr. ORELLANA, Marco Antonio. *Valencia antigua y moderna*. Tomo I. Valencia: Acción Bibliográfica Valenciana, 1923, p. 81; CERVERA, *Los "milacres"...,* cit., p. 23.

[53] La breve sintesi sulla formazione scolastica di Ferrer che proponiamo è basata sul lavoro di COLL, José María, O.P. "San Vicente Ferrer visto por un coetáneo y un condiscípulo". *Conferencias desarrolladas en la Exposición Bibliográfica organizada con motivo de los centenarios de San Vicente Ferrer: 1350-1419*. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona, 1955, pp. 10-17. Questa scelta bibliografica è dovuta alla metodologia adottata dall'autore, che riprende come fonte documentale sicura gli atti dei capitoli provinciali dell'ordine dei domenicani ai tempi di Vincenzo Ferrer. Nel testo si propone anche un paragone con la formazione di altri eminenti domenicani.

Lleida,[54] diventò lettore della prima materia in quest'ultima città (1371-1372 circa). Secondo alcune fonti già in questo periodo il futuro santo scrisse il suo primo opuscolo,[55] circostanza che dimostrerebbe già la sua capacità intellettuale nonché una delle costanti nella vita del domenicano: l'essere impegnato in diversi lavori nello stesso tempo.

Forse a causa dalla fama riscossa come illustre lettore di Logica nella capitale ilerdense, Vincenzo fu inviato come studente della Sacra Scrittura a Barcellona, dove avrebbe compiuto la propria istruzione in Teologia negli anni 1373-1374. Secondo la consuetudine, in questo periodo della formazione domenicana i predicatori cantavano le loro prime messe e iniziavano a predicare nelle fiere. Ancora a Barcellona cominciò a insegnare filosofia nel 1375 o nel 1376, rimanendo sicuramente fino al 1376 come lettore di questa materia. Sembra indubbio che nella *Ciudad Condal* Vincenzo, oltre a formarsi in esegesi biblica ad alto livello, diventò anche un grande esperto di lingua ebraica, un elemento che deve considerarsi come un possibile strumento per la conversione degli ebrei, senza dimenticare comunque le forti pressioni in tal senso che subivano questi ultimi da parte del potere politico e religioso.

Vincenzo proseguì la sua educazione intellettuale a Toulouse, formandosi anche in Teologia, tra il 1377 e il 1378.[56] Si badi che il Valenciano esercitava la predicazione contemporaneamente ai suoi studi, ora come lettore –non ancora di Teologia–, ora come allievo. Come si può supporre, insieme a questa eccezionale preparazione documentata

---

[54] Teixidor specifica che questa affermazione scritta da autori come Serafín Tomás o Francisco Vidal non è certa. Cfr. TEIXIDOR, *Vida de*…, vol. I, cit., p. 78. Alcuni autori sostengono che Vincenzo Ferrer frequentò un corso di Logica a Valencia nel 1368. Cfr. ESPONERA CERDÁN (ed.), *San Vicente Ferrer. Vida y...*, cit., p. 52.

[55] Ci riferiamo al *Tractatus de suppositionibus terminorum*. Cfr. SAN VICENTE FERRER. *Tractatus de suppositionibus terminorum.* (Traduzione a cura di José Ángel García Cuadrado in *Colección de Pensamiento Medieval y Renacentista,* nº. 121). Pamplona: Eunsa, 2011, pp. 20-21. Teixidor riteneva che il testo vicentino fosse stato scritto più tardi, nel 1375 circa, a Barcellona. In questo periodo scrisse forse anche il *Tractatus de unitate universalis,* sul quale segnaliamo uno studio recente, cfr. SAN VICENTE FERRER. *Quaestio de Unitate Universalis – Ma'amar nikhbad ba-kolel*. (A cura di Alexander Fidora e Mauro Zonta). Santa Coloma de Queralt: Obrador edèndum, 2010. Ci sono opinioni discrepanti fra gli accademici intorno alla datazione e alla stessa attribuzione a Ferrer di questi due opuscoli. Si veda ESPONERA CERDÁN (ed.), *San Vicente Ferrer. Vida y ...*, cit., pp. 506-509.

[56] Questa prestigiosa facoltà di Teologia, istituita pochi anni prima dalla Santa Sede, diventò il fulcro del pensiero intellettuale tomista, configurandosi dunque come una sicura e determinante influenza nei confronti del pensiero di Vincenzo Ferrer. Fu nel 1369 –otto anni prima dell'arrivo di Vincenzo– che le reliquie dell'Aquinate furono trasferite in questa università.

in diverso grado, appaiono inoltre diversi episodi miracolosi, dei quali si scrive al più presto nel periodo del processo di canonizzazione, come quello che riguarda la sua capacità profetica.[57]

In seguito al soggiorno tolosano esplose la questione dello Scisma, nella quale Vincenzo, forse per influsso di Eymerich o per altre più complesse ragioni, si schierò dalla parte dell'antipapa Clemente VII.[58] Ben presto la sua carriera sarebbe stata danneggiata da questa decisione, dissonante rispetto alle preferenze di Pietro IV, il quale temporeggiava rispetto alla questione dell'obbedienza.

Nel 1379 Vincenzo Ferrer accettò il priorato del convento dei domenicani di Valencia, nella stessa casa dove dodici anni prima aveva preso gli abiti. Non riuscì però a ricoprire questa carica per più di alcuni mesi. Come spiegarlo? Pochi mesi prima, su richiesta di Pietro di Luna, già prevosto della cattedrale di Valencia e ora legato pontificio di Clemente VII nei regni della penisola iberica, nonché futuro Benedetto XIII, Ferrer aveva iniziato una campagna in favore del papa francese, particolarmente

[57] Giova ricordare che il processo ebbe luogo nel 1453-1454, diventando una fonte essenziale per la *Vita* di Ranzano nel 1455. Sui miracoli, si veda per esempio in questa *Vita* il primo capitolo del terzo libro dove si parla sia della profezia, pronunciata dinanzi al giovane Alfonso Borgia, intorno al suo futuro arrivo sul soglio pontificio e all'ordine di canonizzazione emesso in favore dello stesso Vincenzo, sia dell'annuncio dell'arrivo di due navi con vettovaglie per la città di Barcellona quando la carestia era già insostenibile. Entrambi questi miracoli sarebbero stati compiuti da Vincenzo Ferrer quando ancora non aveva 25 anni. Sulla profezia della futura canonizzazione, si veda NAVARRO SORNÍ, Miguel. **"**Descubren un documento de 1455 con la profecía de San Vicente Ferrer sobre el primer papa valenciano". *Paraula-Iglesia en Valencia*, 23 de abril, 2006, s.p.; NAVARRO SORNÍ, *Alfonso de Borja...*, cit., pp. 36-39. In questi studi si tralascia però la questione dello sfruttamento propagandistico a favore dello stesso Alfonso Borgia, non a caso sostenitore della profezia. Vincenzo Ferrer, già un'*auctoritas* in vita, avrebbe assunto una dimensione ancora più decisiva da santo, come strumento propagandistico per il primo papa Borgia, impegnato nella promozione della guerra santa, come vedremo nel capitolo 6.

[58] Ancorché appassionante, non è certo questo il luogo per approfondire il tema. Rinviamo agli studi specifici: FORCADA, Vicente. "«El tratado del Cisma moderno» de San Vicente Ferrer". *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, nº. 35, 1955, pp. 72-93; GIMÉNEZ FAYOS, José María. "El Cisma de Occidente y SanVicente Ferrer". *Cristiandad*, nº. 5, 1948, pp. 156-159; SERRA ESTELLÉS, Javier. "Notas para una historia del Cisma de Occidente en Valencia. La detentación de pabordías al inicio del Cisma". *Anales Valentinos*, nº. 37, 1993, pp. 177-220. Per riconoscere l'eco di Eymerich sia nella scelta di obbedienza sia nei trattati di Ferrer, si veda CARRERAS Y ARTAU, Joaquín. "Nicolás Eymerich, publicista en los comienzos del Cisma de Occidente". *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, nº. 2, 1947, pp. 124-132. Questo articolo è la traduzione del lavoro in tedesco di FINKE, Heinrich. "Drei spanische Publizisten aus den Anfängen des grossen Schismas". BEYERLE, K.; SCHREIBER, G. (ed.). *GesammelteAufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, vol. 1. Münster, 1928, pp. 174-195.

sfortunata proprio nella città natale del futuro santo. *Nemo propheta in patria.*[59] Se nell'ottobre del 1379 prendeva il nuovo incarico, già nel marzo del 1380 lasciava il posto. La difesa di Vincenzo Ferrer della causa della sede avignonese non ebbe successo nella sua città, forse per la forte sottomissione delle autorità municipali al monarca aragonese; diversi agiografi sminuiscono questa verosimile causa come motivo del rifiuto del priorato da parte di Vincenzo Ferrer. Una lettera spedita dai *Jurats* della città al re, datata 14 dicembre 1379, mostra che Ferrer non aveva ancora grande prestigio, non soltanto perché il governo municipale informa sul divieto a Ferrer di sostenere il papato avignonese, ma anche per l'assenza di parole gentili nei confronti del domenicano. Un freddo "*lo religiós frare Vicent Ferrer, prior del covent dels preÿcadors d'ací…*" evidenzia senz'altro che allora il Nostro non era ancora considerato un santo.[60] Di fatto, una lettera inviata un mese dopo dal duca di Girona Giovanni, primogenito reale, al governatore del regno di Valencia, informa che Vincenzo "*era fortment per alscuns vituperat e mal tractat.*"[61]

In questo contesto si deve inserire anche il trattato *De moderno ecclesiae schismate,* scritto da Ferrer nel 1380 e offerto allo scettico –forse indugiante– Pietro IV, nel quale sostiene che il vero successore dell'apostolo Pietro è Clemente VII. Questi sforzi, insieme alle sue capacità, ebbero una ricompensa pochi anni dopo nell'ulteriore avanzamento nella carriera religiosa.

---

[59] Il pasaggio biblico (Lc 4,24) fu impiegato da diversi autori per spiegare un altro evento della vita vicentina. Ci riferiamo all'ipotetico impeto di collera che colpì Vincenzo molti anni dopo, nel 1413, quando lasciò definitivamente la città dopo la sua predicazione quaresimale, una reazione causata, secondo queste fonti, dall'incapacità di porre fine alle *bandositats* cittadine. Oggi la critica ritiene che la sua delusione nei confronti della città è in rapporto con il suo tentativo, in parte fallito, di presentare come legittimo re Ferdinando di Trastámara a una città che era in parte urgellista. A questo scopo si può ricordare il sermone pronunciato a Valencia il 27 dicembre 1412. Queste interpretazioni non sono abituali nell'agiografia. Cfr. VIDAL Y MICÓ, Francisco. *Historia de la portentosa vida, y milagros del valenciano Apóstol de Europa S. Vicente Ferrer.* Valencia: Oficina de Joseph Estevan Dolz, 1735, pp. 205-206, che critica la scarsa credibilità dell'episodio raccontato da Francisco Diago. Sul sermone suddetto: CHABÁS, Roque. "Estudio sobre los sermones valencianos de San Vicente Ferrer que se conservan manuscritos en la Biblioteca de la Basílica metropolitana de Valencia: 5. Alusiones a sí mismo, a la compañía de penitencia, al rey de Aragón. Judíos y moros". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* vol. 8, 1903, pp. 121-122.

[60] Cfr. *Epistolari de la València Medieval*. (A cura di Agustín Rubio Vela). València: Institut de Filologia Valenciana, 1985, pp. 235-236. La citazione non ha rapporto con le future notizie menzionate in nota 19.

[61] Cfr. MARTÍNEZ FERRANDO, *San Vicente Ferrer y la...,* cit., p. 25.

Nell'ambito della formazione di Vincenzo, dobbiamo ora trattare il modo in cui il Valenciano ottenne, in disaccordo con le norme stabilite, la promozione a maestro di Teologia, il maggiore grado accademico.[62] Probabilmente la grande capacità di Ferrer di esercitare, nei primi 35 anni della propria vita, i più vari incarichi e compiti, ovvero, tra gli altri, quelli d'insegnante, predicatore, consigliere di diversi membri della corte (Giovanni I, sua moglie Iolanda di Bar,[63] l'infante e futuro re Martino e la sua consorte Maria di Luna, per esempio), scrittore, giudice, esecutore testamentario, gli spianò di molto la strada per conseguire quest'onore, normalmente molto più tortuosa. Nel documentato capitolo provinciale celebrato a Seu d'Urgell (1389), durante la designazione a predicatore generale, Vincenzo Ferrer era denominato già Maestro di Teologia.[64] La spiegazione più verosimile per questo travolgente successo è forse in relazione con un intervento diretto di Clemente VII, su richiesta del suddetto Pietro di Luna, che ben conosceva gli sforzi e i risultati raggiunti da Vincenzo Ferrer nella causa dell'obbedienza alla sede di Avignone. Le gravi delusioni iniziali che patì il nostro domenicano per questo motivo –sembra per la posizione monarchica che influenzava il governo municipale– forse diventarono strumento per agevolare il titolo di maestro in Teologia. Se così fosse, Ferrer mostrerebbe qui il suo lato più umano, contraddicendo le sue stesse parole:

> *Item, los ecclesiásticos que entran e tienen los beneficios e perlaçías sin justo título e como non deven, e que han los beneficios por simonía o por rruegos de rreys o de grandes señores o por dineros o por presentes o en otra manera injustament, lo qual non deven fazer.*[65]

Vincenzo si dedicò all'insegnamento come lettore di Teologia nella cattedrale di Valencia, approssimativamente tra il 1385 e il 1390.[66] Accompagnò infine la legazione

---

[62] All'epoca Ferrer non aveva né l'età né gli anni di insegnamento richiesti per ottenere questo grado. Cfr. COLL, "San Vicente Ferrer…", cit., p. 19.

[63] Non mancano fatti miracolosi in rapporto con il suo impegno come confessore reale. Cfr. VIDAL Y MICÓ, *Historia de la…*, cit., p.63.

[64] VIDAL Y MICÓ, *Historia de la…*, cit., pp. 57 e 465-467.

[65] CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad*…, cit., p. 293.

[66] Vincenzo Ferrer avrebbe svolto in questo periodo svariati impegni. Scrisse una lettera all'infante Martino sulla raccolta di diversi sermoni che avrebbe costituito un'opera dedicata al personaggio reale, un'ulteriore prova dell'intensa attività omiletica. Cfr. ROBLES SIERRA, Adolfo. "Correspondencia de San Vicente Ferrer". *Escritos del Vedat*, nº. 17, 1987, pp. 179-180. Questa notizia mostra la familiarità tra il futuro re Martino I e Vincenzo, confermata in sermoni posteriori. Cfr. ALMAZÁN, Vicente. "L'exemplum chez Vincent Ferrier". *Romanische Forschungen*, nº. 79, 1967, p. 316.

papale guidata da Pietro di Luna che sarebbe terminata nel 1390, probabilmente svolgendo le funzioni di canonista e predicatore, giungendo fino a Santarém (Portogallo). Gli agiografi indicano che uno dei frutti di questa attività di predicazione itinerante fu la conversione, avvenuta a Valladolid, di Selemoh-Ha Leví, rabbino maggiore di Burgos –dal 1390 in poi Pablo de Santa María– e futuro vescovo di Cartagena e di Burgos.[67] Il futuro santo predicò inoltre diverse quaresime in territorio valenciano. Gli effetti positivi dell'attività predicatoria di Vincenzo nella sua città natale si notano tanto nella parziale pacificazione dei crescenti conflitti tra i bandi, quanto nelle nuove disposizioni sulla *Casa de las Arrepentidas*, fondata per integrare nella vita cristiana le ex prostitute.[68]

Nel frattempo, il rapporto di fiducia tra la casa reale e Vincenzo si rafforzava grazie alla salita al trono di Giovanni I, che a differenza del suo genitore Pietro IV, mostrò dall'inizio la sua preferenza per il pontefice Clemente VII.[69] La stima del

---

[67] Ci sembra imprescindibile rimarcare il modo in cui gli storici hanno scritto della trasmissione di questo episodio, ricorrendo alla dizione "según es fama". Cfr. MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. "La Inquisición contra los Judíos de España". *Historia de los Heterodoxos Españoles*. Madrid: Editorial Católica, 1978, p. 637. Di fatto dubbi sui motivi della conversione già circolavano nel secolo XV, Cfr. FABIÉ, Antonio Mª. (ed.). *Viajes por España de Jorge de Einghen, del Barón León de Rosmithal de Blatna, de Francisco Guicciardini y de Andrés Navajero*. Madrid: Librería de los bibliófilos Fernando Fé, 1879, p. 32 dell'introduzione. La notizia agiografica si può leggere per esempio in Vidal, il quale d'altra parte ci informa di un dipinto commissionato da Pablo de Santa María molto interessante per il nostro studio e che riprenderemo in seguito. Cfr. VIDAL Y MICÓ, *Historia de la…*, cit., p. 62. In assenza di documenti che confermino il motivo di questa conversione, è giusto ricordare che Selemoh-Ha Leví già era stato inviato alla sede papale di Avignone come difensore dei diritti degli ebrei, un fatto che evidenzia i contatti con le autorità intellettuali cristiane prima dell'episodio di Valladolid. Ricordiamo infine il generale contesto antiebraico che caratterizza questi anni, il cui fenomeno più rappresentativo è senz'altro la catena di *pogrom* del 1391.

[68] Nel 1390 predicava all'interno della suddetta casa. VALOR MONCHO, Pilar. "«A bona vida, bona fi; a mala vida, mala fi». San Vicente Ferrer y el dote de las mujeres arrepentidas". CALLADO ESTELA, E. (coor.). *El fuego y la palabra*. *San Vicente Ferrer en el 550 aniversario de su canonización*. Valencia: Biblioteca valenciana, 2007, p. 262. Mesi prima, durante la Quaresima del 1389 "*dedicà el sant tota la seua eloqüencia i caritat en favor de les fembres peccadores…*" Cfr. ROCA TRAVER, "Sant Vicent Ferrer i ...", cit., p. 75.

[69] Si deve infine ricordare il desiderio frustrato di Pietro IV di sposare il suo primogenito, il futuro Giovanni I, con Maria di Sicilia, e il costante scontro, fomentato in parte da Iolanda di Bar, tra il re e il successore dopo il matrimonio del monarca con Sibilla di Fortià, che Giovanni I considerava un pericolo per la continuazione dinastica. Sulla creazione di due eserciti intorno a Sibilla e Giovanni I negli ultimi giorni di vita di Pietro IV e sull'immediata morte del sovrano, si veda la trascrizione del *Manual de Consells* realizzata da VIDAL BELTRÁN, Eliseo. *Valencia en la época de Juan I*. Valencia: Universidad de Valencia, 1974, p. 251. Sullo scontro tra Pietro IV e Giovanni I a causa della promessa sposa del secondo, si veda ROCA, Josep Mª. *Johan I d'Aragó.* Barcelona: Institució Patxot, 1929, pp. 93 e 120; TASIS, Rafael. *Joan I. El rei caçador i músic*. Barcelona: Aedos, 1959, pp. 79-92.

sovrano si sarebbe manifestata sia nella nomina a consigliere ed elemosiniere del re (1391) e poi a confessore della regina (1392), sia nella designazione, rifiutata dal domenicano, al vescovato di Huesca.[70]

Tuttavia, sebbene manchino notizie sulla relazione fra Vincenzo e Bonifacio,[71] è certo che il fratello minore, dopo una brillante carriera come politico e giurista, subì un lungo (1388-1395) e grave processo in seguito all'accusa di aver tradito la città che lui stesso rappresentava presso le corti di Monzón.[72] Ci sorprende la scarsa eco che ebbe il possibile ruolo svolto da Vincenzo a questo rispetto: mentre suo fratello era processato dalla città –che informava abitualmente il monarca–, Vincenzo Ferrer infatti era confessore del re e della sua sposa, oltre a essere lettore di Teologia a Valencia e sicuramente già una delle persone più rilevanti della città.[73] Sarebbe stimolante uno studio su questo aspetto. Il professor Riera ipotizzò, durante la conferenza già citata, la distruzione di documenti che potessero mostrare il probabile trattamento di favore di cui godé il domenicano nell'ottenimento del grado di maestro in Teologia.[74] Andando ancora un po' più lontano, si potrebbe ipotizzare una filtrazione interessata delle notizie su questo periodo della vita di Vincenzo Ferrer in riferimento a quella che è una macchia familiare?

Allo stesso tempo scoppia il *pogrom* di Valencia (9 luglio 1391), a cui alludono diversi agiografi nei termini di un *Sucesso memorable de los judíos de Valencia* legato

---

[70] MARTÍNEZ FERRANDO, *San Vicente...*, cit., p. 13. Si veda anche ROCA, *Johan I...*, cit., p. 297.

[71] Sono scarse le notizie su questa relazione oppure non siamo riusciti a trovare studi concreti. Certo è che le biografie parlano di atti notarili nei quali appaiono le firme di Vincenzo e Bonifacio Ferrer, così come di alcune lettere ormai sparite. Vi si citano anche, senza documentazione, il consiglio di Vincenzo a Bonifacio di diventare certosino. Queste fonti non sono sufficienti anche solo per sbozzare la relazione personale tra i due fratelli. Cfr. ANTIST, Vicente Justiniano. *La vida y historia del apostólico predicador fray Vincenzo Ferrer*. ESPONERA CERDÁN (ed.), *San Vicente Ferrer. Vida y...*, cit., pp. 193 e 358; VIDAL Y MICÓ, *Historia de la…*, cit. p.455; ROBLES SIERRA, "Correspondencia de…" cit., pp. 189-190.

[72] LLOP CATALÁ, Miguel. "Proceso de Bonifacio Ferrer". *Escritos del Vedat*, nº. 10, 1980, pp. 415-471.

[73] Ricordiamo tra altri intervenzione che mostrano il riconoscimento in quelli giorni di Vincenzo Ferrer, il discorso acennato di Giacomo di Aragona oppure il arbitrio di Vincenzo nel conflitto della quarta funeraria, o la acennata intervenzione del dominico per creare una legge che spiega la donazione di una dote a le prostitute che lasciano il suo lavoro a la ricerca di una nuova vita accanto di un uomo.Cfr. VALOR MONCHO, "«A bona vida…", cit. Una piccola approssimazione a Carroça di Vilaragut in DE LA FUENTE, Mercedes. *Valencianas célebres y no tanto (s.XIII-XXI)*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2009, pp. 21-28.

[74] RIERA SANS, "L'itinerari peninsular del…" cit.

alla *aparición de san Christobal*.[75] In realtà, questo episodio storico dovrebbe essere interpretato in un contesto complesso che include le precedenti stragi in Castiglia e le particolarità socio-politiche di Valencia in quel momento, come il banditismo, il processo a Bonifacio e, ovviamente, il movimento antiebreo.[76]

Sebbene oggi possiamo immaginare Vincenzo Ferrer, prima della sua visione iniziatica, come un predicatore incomparabile nella sua capacità di convertire gli ebrei, certamente quella carneficina nel contesto delle sue prediche non si può intendere come una vittoria della sua oratoria. Se, come disse un testimone nel processo di canonizzazione, Vincenzo Ferrer fu colui che conquistò alla causa del vero Dio tutti gli ebrei della Calle del Mar, è da supporre che quella conversione popolare fu più forzata di quanto non si dica nelle fonti cristiane.[77]

Diversi agiografi ci mostrano un Vincenzo Ferrer impegnato a placare la rabbia degli aggressori, ma d'altra parte bisogna tenere conto delle sue abituali invettive contro il popolo ebreo. Senza sminuire la capacità di persuasione della parola vicentina, considerando la congiuntura storica e le conseguenze della sua attività oratoria, può risultare ozioso definire quelle prediche come miracolose.

Vincenzo Ferrer rifletteva l'atteggiamento antiebraico vigente in quel momento che, aggiunto alla sua abilità oratoria, si tradusse in numerose conversioni, che però non

---

[75] VIDAL Y MICÓ, *Historia de la…*, cit., p.63.

[76] Questa linea è sviluppata in NARBONA, "El trienio negro…", cit.

[77] Ricordiamo che subito dopo gli incidenti le autorità municipali narrarono di eventi miracolosi in alcune missive, poi pubblicate dal domenicano Teixidor, in TEIXIDOR, Josef, O.P. *Antigüedades de Valencia*: *observaciones críticas donde con instrumentos auténticos se destruye lo fabuloso, dejando en su debida estabilidad lo bien fundado*. Tomo II. CHABÁS, R. (ed.). Valencia: Imprenta de Francisco Vives Mora, 1895, pp. 161ss. In DIAGO, Francisco. *Historia de la vida, milagros, muerte, y discípulos del Bienaventurado predicador apostólio Valenciano S. Vicente Ferrer de la Orden de Predicadores.* Barcelona: Imprenta de Gabriel Graells y Giraldo Dotil, 1600, pp. 78-80, si scrive in questi termini: *"Buena parte cupo a San Vicente de esta victoria,* [sulla conversioni degli ebrei de la strada del Mar] *como lo afirma en el proceso un testigo de vista".* Sulla questione*:* MILLÁS VALLICROSA, José Mª. "San Vicente Ferrer y el antisemitismo". *Sefarad,* nº. 10, 1950, pp. 182-185; VENDRELL GALLOSTRA, Francisca. "La actividad proselitista de S. Vicente Ferrer en el reinado de Fernando I de Aragón". *Sefarad,* nº. 13, 1953, pp. 87-104, specialmente 93-94; LLORCA, Bernardino. "San Vicente Ferrer y su labor en la conversión de los judíos". *Razón y fe,* nº. 152, 1955, pp. 277-296; MILLÁS VALLICROSA, José Mª. "En torno a la predicación judaica de San Vicente Ferrer". *Boletín de la Real Academia Historia,* nº. 142, 1958, pp. 189-198; LLORCA, Bernardino. "San Vicente Ferrer y el problema de las conversiones de los judíos". *Actas y comunicaciones del IV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, vol. I. Palma de Mallorca: Diputación Provincial de Baleares, 1959, pp. 45-64.

sappiamo in quale misura attribuire alle parole del domenicano, o non piuttosto alle pressioni sociali il più delle volte insostenibili. In ogni modo, è indubbio che il predicatore otteneva lo scopo principale e va riconosciuto che il suo impegno nella conversione degli ebrei non contemplava l'uso della violenza fisica, come si può dedurre da queste parole:

> *Los Apostols qui conqueriren lo mon no portaven lança ne coltell, e per ço done materia…que los christians no deuen matar los juehus ab coltell mas ab paraules, e per ço lo avalot que fon contra los juehus fo fet contra deu que no's devie fer, mas per si mateix deuen venir al babtisme*.[78]

Una circostanza che potrebbe esonerare il domenicano da ogni responsabilità per quei tragici eventi, benché fosse promotore dell'impiego di altre misure coercitive. Nel 1404 predicava a Friburgo:

> *Notandum igitur quod iudei precise et dumtaxat ab iniuria defendi debent, et non debet eis dari favor aut consensus, qui quomodolibet cedere posset in detrimentum honoris Dei et fidei katholice. Item, quod non tangunt carnes christianorum nec habeant maccellum cum eis. Item, nec tangant quidquam aliud quod venditur in usum christianorum saltim in communi foro; ad partem et dum tempus fuerit eis deputatum, tum poterunt emere vite necessarium. Item, non habeant nutrices christianas pro pueris suis, nam omnes tales dampnate sunt, dantes lac in baptismate sacratum pueris iudeorum. Item, non habeant servitores christianos in domibus suis, saltim qui ibidem pernoctent; alios vero operarios ut puta lathomos, carpentarios, etc. in die habere possunt. Item, debent esse in vestimentis ipsorum distincti a fidelibus, et ideo, homines debent portare circulum de panno rubeo in pectore in signum circumcisionis secrete, nam quando non sunt signati, commiscent se christianis, specialiter mulieribus, et faciunt multa mala; mulieres eciam iudee signum portare debent in capite, videlicet desuper fronte. Rectores autem christiani de talibus non curantes et iudeos exaltantes antichristi sunt*.[79]

Di fatto questo tipo di norme erano più abituali che la difesa degli ebrei:

---

[78] Cfr. CHABÁS, "Estudio sobre los sermones…", cit., p. 125. Si veda anche PERARNAU I ESPELT, Josep. "L'antic ms 279 de la Catedral de Valencia, amb sermons de sant Vicenç Ferrer, perdut durant la guerra 1936-1939. Intent de reconstrucció". *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, nº. 10, 1982-1984, pp. 29-44.

[79] SAN VICENTE FERRER, *Sermones de Cuaresma en…*, cit., p. 68.

> *Lo sisè, que·ls juehus o moros estiguen en apartat, no entre los christians; ne sostengats metges infels, ne comprar d'ells vitualles, e que estiguen tanquats e murats, car no havem majors enemichs. Christiana no ésser dida de aquells, ne manjar ab ells. Si us envien pa, lançau-lo als cans; si us envien vianda viva, prenets-la, e no morta* (...)[80]

Come pronunciarsi sull'onestà dei battesimi?[81] Come intendere la predicazione di Vincenzo –almeno per ciò che concerne gli ebrei– come parte della vita miracolosa raccontata dagli agiografi? Si potrebbe argomentare che in questo momento della vita di Vincenzo Ferrer la sua oratoria non presenta caratteri particolarmente eccezionali quanto al contenuto: come altri predicatori contemporanei, le sue attività erano al servizio degli interessi monarchici e papali,[82] da parte loro assolutamente funzionali all'istanza evangelizzatrice del domenicano. A questo riguardo, ci sembra valida la massima di Meyerson: "*Almost every place Ferrer preached about the dangers of Jews and Judaism to Christians and of the need to isolate the Jews who still refused baptism, he incited local Christians to maltreat the Jews in some way*".[83] Sul rapporto di Vincenzo Ferrer con gli ebrei permangono dunque le divergenze di autori come Meyerson a confronto con quanto scritto dagli agiografi e da autori domenicani contemporanei.

Vincenzo Ferrer, uomo già di grande prestigio all'interno della corte aragonese, sarebbe rimasto con questa a Valencia fino al 1394. Con lo scoppio dell'epidemia di peste o *mortandat dels infants* che afflisse la capitale valenciana e che vide la fuga della

---

[80] Cfr. SAN VICENTE FERRER. *Sermons.* Volum tercer. (A cura di Gret SCHIB). Barcelona: Editorial Barcino, 1975, p. 14. Troviamo invettive simili nella campagna di Castiglia. Cfr. CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad,...*, cit., p. 335. Anche la corrispondenza tra Ferdinando I e il promigenito Alfonso ci dà informazioni su queste pratiche oratorie. Si veda *Epistolari de Ferran I d'Antequera amb els infants d'Aragó i la reina Elionor (1413-1416).* (A cura di Carlos López Rodríguez).Valencia: Universitat de València, 2004, pp. 330, 332, 341 e 355.

[81] Roca Traver sostiene che "las conversiones eran en su mayoría falsas, producto del miedo, el cálculo o la desesperación y efecto de causas socio-económicas más que religiosas". Cfr. ROCA TRAVER, Francisco A. *Los judíos valencianos en la Baja Edad Media*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1998, p. 68.

[82] Una breve e interessante introduzione alla questione della confluenza di interessi intorno alla conversione degli ebrei con la conseguente azione di Vincenzo Ferrer come strumento al servizio di Benedetto XIII, in NARBONA VIZCAÍNO, Rafael. "En la Europa de san Vicente Ferrer". CALLADO ESTELA (coor.), *El fuego y la palabra*... cit., in particolare, pp. 36-37.

[83] MEYERSON, Mark. *A Jewish Renaissance in Fifteenth-Century Spain*. Princeton: Princeton University Press, 2004, p. 61.

regina, persero la vita la moglie di Bonifacio Ferrer, Jaumeta Despont, le sette figlie, e forse due figli. Bonifacio cominciò una brillante carriera ecclesiastica nell'ordine dei Certosini che sarebbe culminata con la carica di Maestro Generale.

Vincenzo partì insieme a Iolanda di Bar verso le terre catalane. Forse nel 1395 lasciò la corte a Barcellona e si recò a Cardona per pronunciare una predica. Le notizie, riportate dal processo di canonizzazione e dalla letteratura posteriore domenicana, sugli eventi miracolosi operati durante questo soggiorno contrastano con l'assenza di dati affidabili.[84]

Nel frattempo la morte di Clemente VII (settembre 1394) produsse l'arrivo sul soglio pontificio (28 settembre), con il nome di Benedetto XIII, di Pietro di Luna, l'antico prevosto della cattedrale di Valencia e poi legato papale di Clemente VII. Sebbene Vidal dà notizia del fatto che il nuovo pontifice della sede francese scelse come suo confessore il carmelita Girolamo di Ochoa[85], sembra che verso gli anni 1395-1396 Benedetto XIII avesse chiamato Vincenzo Ferrer per offrire al domenicano –che era stato, lo ricordiamo, fedele e stoico compagno in quella complessa missione di qualche anno prima– incarichi di grandissima rilevanza nella corte papale. Riguardo all'arrivo di Vincenzo ad Avignone, vi sono alcune differenze che riscontriamo in autori come Teixidor o Fagês.[86] Molti agiografi specificano che la morte di Giovanni I (1396) liberò Vincenzo Ferrer dei suoi impegni alla corte, favorendo così la scelta di seguire il nuovo antipapa, ma riteniamo che molti altri argomenti spiegherebbero questa decisione.[87] Vincenzo Ferrer occupò le importanti cariche di confessore, cappellano domestico papale e di maestro del palazzo avignonese. Tutti questi impegni furono svolti al servizio dell'uomo che vedrà una costante diminuzione di potere del suo pontificato a causa dell'allontanamento di diverse corone. Uno dopo l'altro, i regni cessarono la

---

[84] SANCHIS SIVERA, *Historia de…*, cit., p. 141; DE GARGANTA; FORCADA, (dir.), *Biografía y escritos…*, cit., p. 149 y VELASCO GONZÁLEZ, Alberto. "De València a Vannes: Culte, devoció i relíquies de Sant Vicent Ferrer". *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, nº. 29, 2008, pp. 395-436, in particolare 419-420.

[85] VIDAL Y MICÓ, *Historia de la…*, cit., p. 67.

[86] Teixidor afferma: "*…se puede decir con verdad que su arribo* [di Vincenzo Ferrer] *a Aviñón fue en el año 1396",* mentre Fagês situò nel 1395 il suo arrivo "*… recibiéndole el Papa con las mayores muestras de afecto*". Cfr. TEIXIDOR, *Vida de…,*vol. I, cit., pp. 228-229, nota 65 e FAGÊS, *Historia de…*, tomo I, cit., p. 109.

[87] Ferrer era anche il confessore della sposa di Martino I e inoltre consigliere del nuovo monarca, secondo quanto si deduce da una lettera, oggi scomparsa, di Vincenzo a Martino I scritta dopo l'incoronazione di quest'ultimo. Cfr. TEIXIDOR, *Vida de*…, vol. 1, cit., pp. 135 e 230.

propria obbedienza a Pietro di Luna, che avrebbe terminato la sua lunga vita a Peñíscola († 1423), isolato dal gioco politico internazionale.

La prima corona che ritirò la propria adesione al Papa Luna fu quella contigua alla sede avignonese –che allora ancora apparteneva alla Contea di Venaissin del territorio papale e aveva quindi una legislazione autonoma–, cioè quella francese. Il 27 luglio 1398 si annuncia questa decisione, e poche settimane dopo, a settembre, l'esercito francese circondava il palazzo papale avignonese, dando inizio a un tentativo di assedio.[88] In questa situazione, Vincenzo Ferrer si ammalò gravemente, sia nel fisico sia nello spirito, facendo temere per la propria vita, fino a quello che sarà invece l'evento essenziale per capire l'eccezionalità di questa figura. Vi torneremo nei dettagli nel prossimo paragrafo, dopo una breve conclusione riguardante ciò che abbiamo visto finora.

Nella parte di vita che abbiamo trattato, Vincenzo Ferrer, sicuramente una grande personalità, non si distinse comunque dai più insigni uomini religiosi che, come lui, potevano vantare una grande capacità intellettuale, un carisma e una diligenza non comuni, nonché la possibilità di fare un'importante carriera sia in patria, sia nella corte reale e in quella papale. Il suo campo d'azione non permetteva ancora di prefigurare il grande prestigio di cui godrà anni dopo, di caratura nazionale e internazionale,[89] come avrebbe dimostrato il già accennato Compromiso de Caspe (1412) o l'annuncio ufficiale della revocazione dell'obbedienza a Benedetto XIII da parte della Corona d'Aragona (1416). Nella stessa epoca conosciamo altre grandi personalità accostabili al domenicano. Serva da paradigma Francesco Eiximenis, protetto di Pietro IV, consigliere del principe Giovanni, dei *Jurados* di Valencia, di Martino I, confessore di Maria di Luna e uomo di fiducia di Benedetto XIII.[90] Un altro aspetto che conferma le nostre

---

[88] ÁLVAREZ PALENZUELA, Víctor Ángel. "La crisis de la monarquía papal y el conciliarismo en el trascurso del trescientos al cuatrocientos".*Cuadernos de Historia Medieval*, Secc. Miscelánea, nº. 2, 1999, p. 6.

[89] A questa affermazione si potrebbe obiettare, per esempio, che dal momento in cui dedica il trattato *De moderno ecclesiae schismate* a Pietro IV, Vincenzo Ferrer mostra un grande interessamento per uno dei principali conflitti internazionali, ma si tratta comunque di un'attività tipica di un intellettuale, azione che sortisce peraltro scarso successo, almeno nei confronti dello stesso monarca.

[90] Fu anche commissario apostolico in una crociata contro i pirati di Barberia. Una sintetica biografia del personaggio in CARRERAS Y ARTAU, Tomás. "Fray Francisco Eiximenis. Su significación religiosa, filosófico-moral, política y social". *Anales del Instituto de Estudios Gerudenses*, nº. 1, 1946, pp. 270-293.

ipotesi è rappresentato dalle notizie contenute nei manoscritti coevi, che qualificano Vincenzo Ferrer come frate, predicatore, o anche, alla fine del periodo presentato, come maestro di grande zelo, ma non vi trova traccia di elementi che facciano anche solo sospettare la futura santità.[91] Non disponiamo peraltro di alcuna *reportatione* dei sermoni predicati in questo periodo,[92] una prova ulteriore del fatto che ancora non era arrivato quel successo che lo avrebbe reso una personificazione del simbolismo tipologico, e in particolare del tipo del profeta ebreo, vera e propria anticamera dell'ascesa alla santità. Non a caso i riferimenti a presunti miracoli o a storie assimilabili ad essi per questo periodo (prima del 1398) sono unicamente riferibili alle fonti *post-mortem*.

1.4. La rivelazione divina e una nuova vita

Cosa accadde in quel contesto a cui si è già accennato, verso il 1398 ad Avignone, che turbò così fortemente il domenicano? Mentre era gravemente ammalato, Vincenzo Ferrer ebbe una visione nella quale gli apparirono Gesù accanto a san Francesco e a san Domenico. Cristo gli imponeva di andare a predicare e a preparare il mondo per la venuta prossima dell'Anticristo, con tocco di guancia incluso, la parte del

[91] D'altronde, non possiamo ritenere verosimile la leggenda dell'incontro del 1387 fra Eiximenis e Ferrer, secondo la quale Vincenzo, accompagnato da migliaia di persone, riceve una reprimenda da parte del francescano, con le seguenti parole: "*Vicent que fa la bufa"*. Cfr. *Libre de memòries de diversos sucessos e fets memorables e de coses señalades de la ciutat e regne de Valéncia e de eleccions de jurats e...* BnF, cote: esp.147 (ancienne cote Suppl. fr. nº. 2622), anno 1387. Oltre al carattere apocrifo di questo testo, si ricordi che mancavano ancora parecchi anni per la formazione della cosiddetta *Compagnia*.

[92] La più antica *reportatio* dei sermoni di Vincenzo Ferrer conservata risale al 1404 e si riferisce alla predicazione della Quaresima a Friburgo e nei centri urbani vicini. Il manoscritto, elaborato da un teologo tedesco, Friedrich von Amberg, si conserva nel convento dei *Cordeliers* di Friburgo (Svizzera). Oltre che all'antichità del manoscritto, l'eccezionalità di quest'opera si deve al fatto di essere l'unico codice contenente sermoni di Vincenzo Ferrer dei quali conosciamo con sicurezza il nome del copista. La mancanza di informazioni certe sui nomi dei copisti dei sermoni di Ferrer è alla base di speculazioni intorno a un possibile autografo del domenicano. Soltanto l'eventuale scoperta di un testo a firma di *frater Vincentius Ferrerius* potrebbe legittimare ipotesi sulla trasmissione testuale da questo punto di vista. Su questo manoscritto svizzero: PERARNAU I ESPELT, Josep. "Les Primeres «reportaciones» de sermons de st. Vicent Ferrer: les de Friedrich von Amberg, Friburg, Cordeliers, ms. 62". *Arxiu de textos catalans antics*, nº. 18, 1999, pp. 63-155, che include una bibliografia sul codice. Si veda infine l'edizione SAN VICENTE FERRER, *Sermones de Cuaresma en...*, cit. Per uno studio sulla predicazione di Vincenzo Ferrer durante questa campagna in una città specifica: HODEL, Paul-Bernard. "Sermons de saint Vincent Ferrier a Estavayer-le-Lac en mars 1404". *Mémorie dominicaine*, nº. 2, 1993, pp. 149-192.

corpo che secondo alcuni biografi si illuminava durante le sue prediche.[93] Tranne quest'ultimo dettaglio, probabilmente un'aggiunta posteriore –d'altronde senza eco iconografica–, il resto sarebbe stato raccontato dallo stesso domenicano in diverse occasioni, e non vi è dubbio che l'episodio segnò una svolta radicale nella ricerca della nuova missione divina. A differenza di tutte le notizie di atti miracolosi operati da Vincenzo Ferrer fino a ora, documentati solo da scritti *post-mortem*, questo avvenimento sarebbe stato trasmesso diverse volte dallo stesso domenicano, persino all'interno di una lettera spedita a Benedetto XIII nella quale giustificava le sue prediche sull'arrivo dell'Anticristo e sulla fine del mondo, raccontando nei dettagli, e in terza persona, la sua esperienza:

> *Secunda eadem conclusio ostenditur ex quadam alia revelatione (mihi certissima) facta cuidam Religioso de altero illorum duorum Ordinum, iam sunt elapsi plus quam quindecim anni. Cum enim dictus Religiosus graviter infirmaretur, et oraret affectuose Deum pro sua sanatione, ut posset praedicare verbum Dei, ut ardenter consueverat, et frequenter, tandem sibi in oratione eadem, quasi dormienti, apparuerunt duo Sancti, Dominicus, et Franciscus, ante pedes Christi exorantes, et vehementissimis supplicationibus ipsum Christum deprecantes, et tandem post magnam deprecationem Christus cum eis descendens, hinc inde cum eisdem Sanctis collateraliter associatus, venit ad ipsum Religiosum in suo lecto iacentem infirmum, et manu sua sanctissimam maxillam eius tangens, quasi demulcendo, manifeste innuebat mentaliter eidem Religioso infirmo, quod ipse iret per Mundum Apostolice praedicando, quamadmodum praedicti Sancti fecerunt, et sic eius praedicationem ante adventum Antichristi, ad correctionem, et conversionem hominum misericordialiter spectaret. Statim immediate ad tactum Christi praedictus religiosus excitatus, plene curatus fuit a sua infirmitate.*[94]

---

[93] VIDAL Y MICÓ, *Historia de la portentosa*… cit., p. 286; ANTIST, *Vida del apóstol predicador*..., in ESPONERA CERDÁN (ed.), *San Vicente Ferrer. Vida y escritos*…, cit., p. 194.

[94] Includiamo un'edizione del secolo XVIII all'interno di TEOLI, *Storia della*..., cit., p. 526. Un approfondimento sul contenuto e sulla diffusione della *Epistola de antichristo et fine mundi ad Benedictum papam XIII*, in HODEL, Paul-Bernard. "La lettre de saint Vincent Ferrier a Benoît XIII". *Escritos del Vedat*, nº. 35, 2005, pp. 77-88. Cátedra ci dà notizie su due manoscritti del XV secolo che accolgono l'epistola del domenicano tradotta in catalano. Cfr. CÁTEDRA GARCÍA, Pedro M. "La predicación castellana de San Vicente Ferrer". *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, nº. 29, 1983-1984, pp. 235-309, specialmente pp. 270-271. Un breve studio sulla traduzione della lettera in castigliano nel Quattrocento in RUBIO REAL, Salvador. "Carta de Vicente Ferrer a Benedicto XIII sobre el anticristo: apuntes sobre la versión española". *Texte, Genre, Discours: Actas de XVII Congreso APFUE (Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española).* Salamanca:

Questo testo, spedito da Alcañiz il 27 luglio 1412, già era stato concepito nella mente del domenicano al più tardi nell'estate del 1411, momento nel quale, a Toledo, si esprimeva negli stessi termini, ma in lingua castigliana:

> *La segunda es otra revelación que fue fecha a un religioso que es vivo, yo piensso. E estava enfermo de muy grand enfermedat e aquel religioso avía muy grand devoción con sand Françisco e con santo Domingo. E él rogávales que rogassen a Dios que le diesse salud, e el religioso fue arrebatado en spíritu contra el çielo e vido a Ihesú Christo que estava en una cáthedra e santo Domingo e sant Francisco estaban deyuso d' Él, e fazían oración. E stavan diciendo: -«¡Señor, non tan aýna; Señor, non tan aýna!». E el frayre dezía en su coraçón: -«¡O, qué tanto se fazía de rogar Ihesú Christo!». E después desçendió Ihesú Christo e santo Domingo e sand Francisco a aquel frayre enfermo. E díxole Ihesú Christo: -«Mi fijo, aún yo esperaré la tua predicación». E luego se fue sano. E yo lo conozco e yo he fablado con él e me lo dixo por muchas vezes. E agora, buena gent, la predicación deste frayre espera Ihesú Christo. Mas catad que es viejo e ha más de sesenta años e es poca su vida*.[95]

Senza dubbio questa visione –che, come vedremo nel capitolo 6, forse ha a che fare con un racconto precedente su un francescano– apporta una nuova dimensione del personaggio, che lo distingue dagli altri uomini religiosi di prestigio già visti. D'altra parte, essa lo differenzia anche da altri visionari del Basso Medioevo, che di solito offrivano i loro oracoli con evidente finalità di proselitismo.[96] Il comportamento di Vincenzo Ferrer da allora in poi fu assolutamente coerente con questa esperienza estatica. Anche se impegnato su diversi fronti, avrebbe consacrato tutta la sua vita alla predicazione.

Universidad de Salamanca, 2010, pp. 91-111. Di interesse particolare è il fatto che, dei 477 testi che costituiscono il sermonario di Perugia, soltanto quello corrispondente al *De tempore Antichristi et de fine mundi* presenta una redazione completa. I professori Gimeno Blay e Mandingorra Llavata alludevano alla grande distanza di questo testo dalla prassi omiletica vicentina: crediamo che la spiegazione si trovi nella sua natura epistolare, giacché si tratta di una copia della missiva in questione. Cfr. SAN VICENTE FERRER, *Sermonario de Perugia...*, cit., pp. 19, 552-562. Abbiamo anche trovato un'antica edizione castigliana a cura del domenicano DE MARIETA, Juan. *Historia Eclesiastica de todos los Santos de España*, segunda parte. Cuenca: Del Valle, 1596, pp. 102-107 in http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10813850_00213.html (Consultato il 14/08/2015).

[95] Sermone pronunciato da Vincenzo Ferrer che ha come *thema* "*Reminiscamini quia ego dixi vobis*" (Jn 16,4). Cfr. CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad*…, cit, p. 571.

[96] Per conoscere in modo sintetico questi personaggi si veda TOLDRÀ I VILLARDELL, Albert. *Mestre Vicent ho diu per spantar. El més enllà medieval.* Tesi di dottorato.València: Universitat de València, 2007, in particolare, pp. 335-368.

Sul momento in cui avvenne quest'apparizione non abbiamo notizie sicure. In ogni modo, i biografi del santo, basandosi su dati del sermonario vicentino –che, lo dobbiamo ricordare, non sempre è affidabile–, hanno stabilito che avvenne il 3 ottobre del 1398. Questa datazione non è in accordo con quello che lui stesso scriveva nella lettera già citata: se il 27 luglio 1412 specificava che erano trascorsi più di quindici anni, non è possibile accettare la data accolta dall'immaginario collettivo.[97] D'altro canto, ricorrendo al possibile rapporto tra il suo stato fisico e psichico e le tensioni belliche ad Avignone, si potrebbe indicare come termine post-quem l'estate del 1398.[98] Anche sul luogo dell'apparizione sussiste qualche dubbio, sebbene oggi si ritenga che sia avvenuta nel convento domenicano di Avignone.[99] Dopo la visione, Ferrer cominciò a esercitare l'incarico divino, secondo alcune fonti il 22 novembre del 1399. Vincenzo Ferrer annunciava al suo uditorio:

> *En Sancta Mare Esglesia, huy se fa offici de una gloriosa Verge Mártir madona Sancta Sicilia* [Cecilia] *e de aquella vull preycar, no per rahó general, tan solament en quant es verge e mártir, mas encara per rahó special, que per tal día com huy yo*

---

[97] Basta una semplice sottrazione per comprovare che il conto non è corretto: se ci affidiamo al sermone dovrebbe darsi per buona la data del 3 ottobre 1396. Questo argomento è difeso per esempio da Teixidor, il quale non manca di citare la suddetta lettera. Si veda nel manoscritto pubblicato da Esponera Cerdán, rispettivamente, il riferimento alla data e alla lettera. Cfr.TEIXIDOR, *Vida de…,* vol. I, cit., pp. 230-231 (nota 69) e 245. Anche Antist accetta questa data basandosi sulla biografia perduta di Juan López Salamanca. Cfr. ANTIST, Vicente Justiniano. "Vida del apóstol predicador fray Vincenzo Ferrer", in DE GARGANTA; FORCADA, (dir.), *Biografía y escritos…*, cit., p. 194. D'altro canto va sempre ricordato che questi dubbi cronologici saranno costanti nel confronto tra i dati dei diversi agiografi.

[98] Con assoluto rispetto per la fede cristiana, riguardo alla visione, non possiamo omettere di segnalare un punto per noi significativo: oltre allo stato febbrile, bisogna infatti tenere in conto quanto scrisse lo stesso Ferrer, probabilmente in quel periodo (1398-1405?), nel *Trattato della Vita Spirituale*: "*Por regla general, debes observar esta norma cuando vas a dormir: que siempre o medites salmos o algún punto espiritual que te suma en el sueño y que pueda retornar durante el sueño a la imaginación*". Cfr. ESPONERA CERDÁN (ed.), *San Vicente Ferrer. Vida y...*, cit., p. 544. Paradossalmente, poche righe più giù il domenicano rifiutava l'autorità dei visionari. Cfr. ESPONERA CERDÁN (ed.), *San Vicente Ferrer. Vida y...*, cit., p. 554.

[99] DE GARGANTA; FORCADA, (dir.), *Biografía y escritos…*, cit., p. 36, scrivono che, nel contesto dell'assedio del palazzo papale, nacque un dissidio tra il pontefice e il futuro santo –mentre Benedetto XIII voleva ricorrere alle armi, Vincenzo Ferrer vi si opponeva. Il domenicano decise allora di recarsi al convento avignonese del suo ordine, dove ebbe la sua visione. Secondo i libri contabili della Camera apostolica del palazzo papale, Vincenzo sarebbe rimasto fra il 31 dicembre del 1395 e il 5 luglio del 1398, un dato in accordo con l'ipotesi di De Garganta e Forcada. Cfr. MONTAGNES, Bernard. "La guérison miraculeuse et l'investiture prophétique de Vincent Ferrier au couvent des frères Prêcheurs d'Avignon (3 octobre 1398)". ALIQUOT, H.; GUILLEMAIN, B. (ed.). *Avignon au Moyen Âge: textes et documents.* Avignon: Aubanel, 1988, p. 193. Altri, come TEIXIDOR, *Vida de…,* vol. I, cit., pp. 230-231 (nota 69) situano l'episodio nello stesso palazzo papale.

començi a preycar per lo mon e publiquí ma legació a «latere Christi», e per que ella me ha fetes moltes gracies, per ço no la vull jaquir de preycar.[100]

Più avanti ci forniva nuove notizie: "*Aparellauvos, ja ha .XV. anys e entram en el .XVI. que vayg per lo mon a avisarvos de aquesta jornada*",[101] questione che ha fatto ipotizzare agli studiosi che fosse il 22 novembre 1399, tredici mesi dopo la visione di Avignone, il momento che segna la sua nuova attività apostolica con pieni poteri come *legatus a latere Christi.*[102] D'altro canto, nel periodo tra la visione e la partenza come nuovo apostolo, caratterizzato dalla mancanza di notizie, i biografi parlano di diverse offerte al domenicano di vescovati, e persino di un cardinalato, da parte di Benedetto XIII.[103] Sono notizie verosimili se consideriamo quanto appena esposto. In ogni modo, se pure così fu, Vincenzo dovette rifiutare tutte le offerte. Queste rinunce saranno riprese dall'iconografia nel contesto politico della fine del secolo XV, come vedremo nel capitolo 7.

D'altronde, una lettera dei *Jurats* (20 agosto 1399) a Ferrer mostrava un trattamento molto diverso da quello visto nella lettera di 20 anni prima scritta dagli stessi al re:

Al molt honorable e solemne doctor en santa theologia mestre Vicent Ferrer(…) A gran meravella tenim, molt car amich e honorable maestre, si vostra humanitat, majorment desembargada de nostre senyor lo papa, no pren entrenyor ne li ve desig de tornar ací… [104]

---

[100] CHABÁS, "Estudio sobre los...", cit., p. 111, apporta la trascrizione del manoscritto 279 della cattedrale di Valencia, oggi perduto.

[101] CHABÁS, "Estudio sobre los...", cit., p. 111.

[102] Grazie a questa importante autorizzazione, non supportata però, come spiega De Garganta, da nessun documento, Vincenzo Ferrer poté svolgere un assai ampio ventaglio di azioni pastorali: capacità universali di predicazione, senza il consueto controllo esercitato mediante le bolle, con autorità di assoluzione, dispensa e commutazione, e inoltre con il potere di associarsi con chierici regolari e secolari, a cui poteva trasferire i suoi poteri apostolici,… Cfr. ROBLES SIERRA, Adolfo. "Saint Vincent Ferrier et les pouvoirs spéciaux exercés au cours de son itinérance apostolique". MOULERIAC-LAMOUREUX, Rose Leone *et al. Saint Vincent Ferrier et la monde de son temps 1352-1419.* Le Barroux: Centre d'études historiques, 1994, pp. 57-68; DE GARGANTA, "Introducción general", cit., p. 72. A conferma dell'incertezza sulle date, VIDAL Y MICÓ anticipò di un anno la partenza da Avignone (22/11/1398), cfr. VIDAL Y MICÓ, *Historia de la…*, cit., p. 105.

[103] ANTIST, "Vida del apóstol predicador ...", in ESPONERA CERDÁN (ed.), *San Vicente Ferrer. Vida y...*, cit., p. 195; TEIXIDOR, *Vida de San Vicente*…, vol. I, cit., p. 141.

[104] *Epistolari de la*…, cit., p. 92.

Si veda l'espressione "*molt car amich e honorable e solemne doctor en santa theologia*", che però non denota ancora una qualche natura divina del personaggio.

Iniziavano così venti anni di predicazione destinata a prevenire l'allontanamento dai principi di vita cristiani, a mostrare il retto cammino agli eretici, a convertire ebrei e musulmani, ma anche a mettere il dito nella piaga a esponenti di tutti i ceti sociali di mezza Europa: Castiglia, Valencia, Catalogna, Provenza, Delfinato, Savoia, Lombardia, Maiorca, Bretagna, ecc. Gli abitanti di queste terre ascoltavano affascinati le stesse critiche rivolte ai loro comportamenti con lo scopo cristiano di evangelizzare e preparare l'anima per l'altra vita. Parallelamente al discorso prettamente religioso, la predicazione vicentina toccava anche aspetti sociali e civili, con conseguenze benefiche per le autorità politiche locali. Possiamo affermare che saranno questi anni di definitiva rinuncia alla mondanità –anche se, su chiamata delle autorità, il suo intervento sarà determinante in alcune importantissime questioni politiche– quelli che conferiranno a Vincenzo Ferrer il suo carattere di santo già in vita. Nell'impossibilità di dimostrare la veridicità delle sue capacità taumaturgiche, è vero che esistono parecchie fonti che testimoniano la percezione della santità del personaggio storico, come si vedrà in dettaglio più avanti.

Dunque, nonostante gli agiografi attestino eventi miracolosi addirittura precedenti alla nascita di Vincenzo, quel giorno del 1399, che vide la sua nuova missione per desidero e mandato divino, segna un prima e un dopo per comprendere una grande figura che, con o senza miracoli, non avrà comunque paragone. Vincenzo Ferrer fu innanzitutto un predicatore di grande capacità: sicuramente il più insigne di quell'epoca e forse, attendendo alle fonti, il più importante dei domenicani.[105]

Così come gli studi sul contenuto e sulla trasmissione testuale dei suoi sermoni hanno visto un grande sviluppo in questi ultimi anni, allo stesso modo i suoi itinerari sono ora molto più conosciuti rispetto a 50 anni fa. Oggi disponiamo infatti di informazioni dettagliate e particolari sulle sue missioni in diversi territori, sui

[105] Valgano le parole di Nider perché non si ritenga questa affermazione esagerata: "*Tan enim graciosus in Dei verbo fuit, ut nec sui sancti patres et nostri ei in hoc equiparri potuerint, Dominicus videlicet, Petrus et Thomas.*" Cfr. CHÈNE, "La plus ancienne…", cit., p. 163.

ricevimenti, sulle spese sostenute per l'accoglienza, sulle prediche, ecc.[106] È necessario segnalare che l'iconografia di Vincenzo Ferrer risulta specialmente interessante per il vasto spazio geografico che abbraccia, in rapporto diretto –almeno nella fase iniziale– con la sua attività oratoria. Mentre altri santi sono particolarmente venerati in luoghi specifici, l'ampio percorso della predicazione di Vincenzo Ferrer ci permetterà di fare vasti confronti tra le rappresentazioni del domenicano, vale a dire anche tra le diverse percezioni del personaggio.

Non ci soffermeremo eccessivamente sulle circostanze dettagliate di questi viaggi, ma accenneremo comunque ad alcuni aspetti che sono utili al nostro scopo, che è quello di presentare Vincenzo Ferrer. Ci sono differenze cronistiche sulle prime destinazioni dopo la sua partenza da Avignone. Teixidor indica che il domenicano sarebbe rimasto un breve tempo in Catalogna, a Barcellona, Cervera e Montblanc –luoghi nei quali l'agiografia ambienta, com'è prevedibile, diversi miracoli–, per andare poi in Provenza. Fagês, invece, situa Vincenzo direttamente a Carpentras, città che allora, come Avignone, era sotto il controllo papale: qui vi si sarebbe fermato fino all'11 febbraio del 1400. In seguito, Vincenzo avrebbe visitato diverse città del Mezzogiorno orientale francese, come Arles, Sisteron, Aix e Marsiglia, così come altri centri, meno popolati ma ugualmente bisognosi di ascoltare il Vangelo per bocca del Valenciano.[107] Non a caso conosciamo la particolare sensibilità di Ferrer nei confronti dei piccoli paesi: sia in una lettera, sia in alcune sue prediche, denuncia lo scarso zelo dei suoi colleghi che di solito dimenticano i villaggi, consapevoli dei disagi e dei rischi che comportano le missioni in questi luoghi.[108] Vincenzo cominciò dunque un lungo

---

[106] Alcuni lavori citati, come quelli di Hodel o di Riera, e altri ancora, come lo studio di Esponera, servano da riferimenti per capire l'importanza di questi viaggi. Cfr. ESPONERA CERDÁN, Alfonso. "«Hi era ab la ajuda de Déu a ops de las ànimas molt profitós». San Vicente Ferrer en Mallorca". *Escritos del Vedat*, nº. 35, 2005, pp. 89-126, ripubblicato con titolo identico in CALLADO ESTELA (coor.), *El fuego y la palabra...*, cit., pp. 43-76 (seguiremo d'ora in avanti questa edizione).

[107] Cfr. TEIXIDOR, *Vida de…*,vol. I, cit., pp. 245-251; FAGÊS, *Historia de …*, tomo I, cit., pp. 126-130. Quest'ultimo ci dà una preziosa informazione a proposito di una scultura del XV secolo raffigurante Ferrer, nel convento domenicano di Aix, sulla quale ritorneremo.

[108] Ci riferiamo alla lettera nella quale Vincenzo descrive in dettaglio le sue attività e il suo tragitto. Gli ultimi studi su questa epistola sono in HODEL, Paul-Bernard. "D'une édition à l'autre la lettre de saint Vincent Ferrier à Jean de Puynoix du 17 décembre 1403". HODEL; MORENZONI (dir.), *Mirificus praedicator...*, cit., pp. 189-203. L'autore include una fotografia di quella che egli ritiene fosse una lettera originale autografa di Vincenzo Ferrer. Questa attribuzione aggiunge un ulteriore capitolo ai conflitti tra diversi specialisti sulla questioni degli autografi del santo. Sono parecchi gli agiografi che hanno diffuso la lettera, indirizzata al maestro dell'ordine domenicano Jean de Puynoix, nella quale Ferrer interveniva sul suddetto tema dell'abbandono dei piccoli centri rurali da parte dei predicatori: "*Nam ut veraciter*

itinerario che includeva il Delfinato –con una sosta documentata a Romans– e la Savoia, sulla strada verso l'attuale Lombardia, dove sarebbe rimasto tredici mesi. Sarebbe tornato in Savoia per risiedervi cinque mesi, visitando poi Grenoble e Ginevra, secondo quanto ci racconta nella lettera summenzionata, scritta in questa città il 17 dicembre del 1403.[109] In questa epistola ci informa anche della prossima destinazione, la diocesi di Losanna, e del momento scelto per la predicazione in quei luoghi, la Quaresima del 1404.[110] Il *modus vivendi* del domenicano si può dedurre da un altro frammento dello scritto:

> *Propter inaestimabiles me tenentes occupationes non valui Vestrae Reverentiae scribere, ut decebat: nam, ut verum fatear, ex quo recessi de Romanis usque inclusive, quotidie me oportuit, circumfluentibus undique populis, praedicare, et frequentissime bis in die, necnon, et ter aliquando, imo et Missam cum nota solemniter celebrare. Itaque, itinere, communi comestione, et dormitione, aliis pertinentiis, vix mihi superest tempus: quin imo itinerando me oportet ordinare Sermones. Veruntamen ne forte mihi imputaret et cum non scribendo ad negligentiam, vel contemptum, extorsi mihi per quam plurimos dies, et septimanas, et menses, aliquid temporis quotidie in tantis occupationibus, ut saltem breviter scriberem Vobis de via, quam feci*. [111]

---

percepi ab incolis illis, XXX. Anni elapsi erant quod nullus ei praedicaverat, nisi valdenses Haeratici, qui ad eos consuetudinarie veniebant de Apulea bis in anno. Ex quo considero Reverendissime Magister, quanta culpa sit Praelatorum Ecclesiae, et aliorum, qui ex officio, seu sua professione, habent talibus praedicare, et potius volunt in magnis Civitatibus, et Villis requiescere in pulchris cameris, cum suis oblectamentis…"Cfr. TEOLI, *Storia della*…, cit., p. 518. Cfr. ESPONERA CERDÁN, Alfonso. "El historiador V. J. Antist O.P. (†1599) y la predicación de San Vicente Ferrer en la suiza francesa". HODEL; MORENZONI (dir.), *Mirificus praedicator...*, cit., p. 181; VIDAL Y MICÓ, *Historia de la…*, cit., p. 477.

[109] Sulla predicazione di Ferrer nelle città subalpine del Piemonte, si vedano GAFFURI, Laura. "«In partibus illis ultra montanis». La missione subalpina di Vicent Ferrer (1402-1408)". HODEL; MORENZONI (dir.), *Mirificus praedicator...*, cit., pp. 105-120. In generale, sulla predicazione del domenicano in Italia si veda CARMARINO, Umberto. "I viaggi di S.Vincenzo Ferreri in Italia". *Memorie Domenicane*, nº. 72, vol. IV, 1955, pp. 273-288. Tra i diversi centri urbani che Vincenzo Ferrer visitò, non citati però nella lettera, sono documentati Torino, Ivrea, ecc…

[110] Ferrer sarà puntuale alla sua programmazione, come dimostrano le sue prediche in Svizzera nel 1404. Sull'attività di Vincenzo Ferrer a Losanna attraverso notizie d'archivio, si veda MOREROD, Jean Daniel. "Les étapes de Vincent Ferrier dans le diocèse de Lausanne". HODEL; MORENZONI (dir.), *Mirificus praedicator…,* cit, pp. 259-284. Infine, per leggere il testo integrale della lettera, cfr. TEOLI, *Storia della*…, cit., pp. 518-520.

[111] TEOLI, *Storia della*…, cit., p. 518.

Vincenzo Ferrer, non c'è dubbio, scelse uno stile di vita il più vicino possibile alla santità, seguendo il modello dell'antico profeta ebreo.[112] In altre parole, esperì una vera e propria svolta esistenziale, tralasciando parte della sua vita anteriore per decidere di percorrere migliaia di chilometri a piedi allo scopo di portare la parola divina. In questi lunghi viaggi non solo non temeva di predicare in territori obbedienti al papa romano, ma nemmeno in quelli eretici.[113] L'entità dei suoi impegni era tale che, da quel che si può inferire dalla lettera citata, Vincenzo poteva impiegare qualche mese per elaborare uno scritto ancorché breve.

Abbiamo diverse notizie negli archivi che confermano approssimativamente questa irrefrenabile mobilità. Diversi sermoni suoi dimostrano che –ancorché l'esempio che forniamo è posteriore e si riferisce all'epoca in cui disponeva di un asino– poteva percorrere più di 30 chilometri al giorno, adattando l'estensione delle messe e delle prediche al tragitto previsto.[114] Non di rado, come Ferrer spiega nella stessa lettera, di solito ritornava nelle località in cui l'eresia era più radicata per verificare l'effettiva ricezione del suo messaggio. Immaginiamo un uomo d'età avanzata che cammina su strade pericolose richiesto dalle autorità locali delle più svariate regioni d'Europa, soltanto con l'obiettivo di trasformare la società. La lettera ha grande valore nel mostrare un Vincenzo Ferrer evangelizzatore, ma anche conciliatore, capace di convogliare verso la pace sociale fazioni che si combattevano violentemente, come è il caso, ad esempio, dei valdesi nei confronti dei cattolici seguaci del papa romano o di quello avignonese, oppure le lotte tra guelfi e ghibellini. In questo senso, soprattutto nei villaggi, il domenicano avrebbe avuto un'autorità superiore a quella degli stessi governi municipali.

---

[112] Parecchie volte Ferrer si paragonò a questi profeti.

[113] Bisogna chiarire forse la nostra affermazione sull'abbandono della vita precedente. È certo che Vincenzo riuscirà ad avere un'*auctoritas* propria, ma diversi autori segnalano che, in occasione della partenza dalla curia avignonese, Benedetto XIII gli diede alcune norme da adottare riguardo allo Scisma: non parlarne mai in pubblico e trattare il tema con i governanti e gli intellettuali solo in ambito privato. Cfr. FLICHE, Agustín. "Benoit XIII et Saint Vincent Ferrer". *Annuaire de la Société des Amis des Palais des Papes et des Monuments d'Avignon*, nº. 15, 1926, pp. 33-49.

[114] Per esempio, il 27 febbraio 1411 elabora un sermone breve, specificando il motivo di questa concisione: "*Ista nostra predicacio erit satis brevis quia habemus facere magnum iter VI vel VII leucas, III ante comestionem et alias post comestionem*". Cfr. SAN VICENTE FERRER, *Sermonario de San Vicente Ferrer del Real Colegio*…, cit., p. 70. Cátedra parla di una media giornaliera di cinque *leuce*. Cfr. CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad*…, cit, p. 19.

La capacità di Vincenzo Ferrer di commuovere il suo pubblico si può collegare in effetti a quella di un uomo santo, capace di risolvere gravi problemi nei confronti dei quali altre autorità sono pressoché impotenti.[115] Un predicatore profondo, di grande intellettualità grazie alla sua formazione e agli importanti incarichi già accennati, conoscitore impareggiabile delle Sacre Scritture[116] e che giorno dopo giorno migliorava la sua capacità espressiva, fino al punto di farsi capire in luoghi dove si parlavano lingue diverse. A tal proposito, non bisogna dimenticare due aspetti. Il primo è il fatto che, durante la mirabile formazione e le prediche in Castiglia e in Portogallo al seguito di Pietro di Luna, e in maniera ancora più specifica durante il soggiorno presso la corte avignonese, è certo che Vincenzo comprendeva e usava diverse lingue romanze in maggiore o minore grado.[117] In secondo luogo bisogna comunque ricordare la maggiore prossimità, rispetto a oggi, tra le diverse lingue, la quale, insieme alla grande capacità espressiva di Vincenzo, studiata da diversi autori,[118] rendeva sicuramente più facile la comunicazione. Forse questo discorso non vale per quelle regioni in cui non si parlavano lingue romanze, ma dobbiamo ricordare che sono molti i sermoni pronunciati in latino, in quanto molte volte la scelta della lingua non dipendeva dal luogo geografico bensì dal pubblico a cui si rivolgeva. In questo senso, possiamo ricordare che l'adeguazione sia del contenuto sia delle forme dei sermoni alle caratteristiche degli uditori era uno strumento che Vincenzo sapeva sfruttare come nessuno.[119] Forse il futuro santo ebbe il dono delle lingue e tutte le nostre considerazioni dipendono da un atteggiamento troppo razionale, ma abbiamo già avvertito più di una volta che non saremmo entrati nel merito dei miracoli.

---

[115] Questo argomento sarà approfondito nel capitolo 5.

[116] Pare sicuro che facesse uso di schemi elementari, probabilmente in rapporto con il tempo liturgico. Cfr. CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad*…, cit, p. 85.

[117] Cfr. FERRANDO FRANCÉS, Antoni. *Sant Vicent Ferrer en la historiografia, la literatura, l'hagiografia i l'espiritualitat al segle XV*. València: Institució Alfons el Magnànim, 2013, specialmente pp. 19-46.

[118] Per esempio in: FUSTER, Joan. "Notes per a un estudi de l'oratòria vicentina". *Revista valenciana de filologia*, nº. 4, 1953, pp. 87-185; MARTÍNEZ ROMERO, Tomás. "Expressions, gestos i textos: teatralitat en els sermons de Vicent Ferrer". SIRERA, J. Ll. (ed.). *La mort com a personatge, l'assumpció com a tema: Actes del VI Seminari de Teatre i Música medievals d'Elx*. Elx: Institut Municipal de Cultura - Ajuntament d'Elx, 2002, pp. 211-229. Ricordiamo soltanto una notizia particolare sulla sua gestualità: "…*ca non ha en el mundo cosa que diga por la boca de que non faga el gesto como lo dize*...", cfr. "Relación a Fernando de Antequera", in CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad…*, cit., p. 672.

[119] Si veda un esempio in DELCORNO, Pietro. "Faré per manera que vàlgue per molts. I sermoni di Vicent Ferrer sulla parabola di Lazzaro e il ricco epulone". *Erebea*, nº. 1, 2011, pp. 203-230.

È possibile che in questi primi anni impegnati nella predicazione apostolica nell'Italia nord-occidentale si situi anche la redazione del menzionato *Tractatus de vita spirituale*, almeno secondo Adolfo Robles, benché oggi ci siano dubbi sulla stessa attribuzione vicentina.[120] Questo opuscolo è un vero e proprio prontuario per diventare quello che si considerava allora un buon cristiano. Un manuale di comportamento che i suoi biografi vincolano alla stessa condotta di Vincenzo Ferrer. È complesso confrontare il contenuto del trattato con le succinte informazione che si possono dedurre dalla lettera a Jean de Puynoix, ma abbiamo comunque l'opportunità di ricostruire grosso modo le circostanze dei suoi viaggi.

Situiamoci nel contesto della lettera, in particolare nelle soste nel territorio di Pinerolo, per comprendere i fattori che concorrevano a determinare l'azione di Vincenzo Ferrer in questo periodo. Il primo elemento da considerare è la scelta delle destinazioni. Insieme alle informazioni che Vincenzo poteva ottenere sui territori, bisogna ricordare che spesso riceveva inviti dalle autorità municipali, consapevoli della sua capacità oratoria, una fama, questa, che molto probabilmente viaggiava di bocca in bocca. Le spese del comune pinerolese ci danno alcune informazioni al rispetto*:* "*Libravit duobus fratribus minoribus missis per commune apud Foxanum causa portandi literas domino fratri Vincendo Feret fratri predicatori*".[121] Mentre era a Fossano, Vincenzo riceveva l'invito a recarsi a Pinerolo. I quasi 60 chilometri di distanza sarebbero stati percorsi a piedi in diverse giornate, con una media tra i 5 e i 30 chilometri al giorno, in rapporto con le soste e gli impegni lungo l'itinerario.

Non sappiamo con certezza il numero dei suoi compagni, anche se, dalle notizie che abbiamo, possiamo inferire che viaggiasse solo in compagnia di un fratello domenicano. Mancavano ancora alcuni anni per la formazione della sua Compagnia, che secondo Fagês era formata da migliaia di persone che avrebbero attraversato tre volte l'Europa accanto a Ferrer.[122] Nella lettera scritta da Ginevra, Vincenzo si

---

[120] ROBLES SIERRA, Adolfo. "Introducción al Tratado de la vida espiritual". ESPONERA CERDÁN (ed.), *San Vicente Ferrer. Vida y…*, cit., p. 522.

[121] Cfr. CAFFARO, Albino. "Vincenzo Ferreri a Pinerolo". *Pineroliensia ossia Vita pinerolese specialmente negli ultimi due secoli del Medioevo*. Pinerolo: Tip. Chiantore-Mascarelli, 1906, pp. 151-152.

[122] Nella conferenza citata, Riera affermò con convinzione che questa Compagnia si formò soltanto a partire dal 1409. Risulta interessante il confronto con il lavoro di ESPONERA CERDÁN, Alfonso. "San

accomiatava in tal modo: "*Sicut autem fuerit voluntas in Coelo, sic fiat. Socius meus Antonius et ego, simul cum eo, humiliter nos recommendamus V. Reverendissimus. Pater. Quem Virginis Filius...*".[123] La notizia sembra confermata se riandiamo alla documentazione pinerolese. I *socii* gabellatori del centro piemontese, Ugoneto de Canalibus, Asiasio Turerio e Bertino de Nono, registrano infatti il prezzo del drappo usato per la confezione di due cappe offerte dal comune a Vincenzo Ferrer e al suo compagno: "*Libraverunt Georgio Bartolomeo draperio di Pinayrolio pro pretio pani brunete fine de Sancto Lo pro duabus capis datis per comunitatem Pineyrolii amore dei domini fratri Vincendo predicatori et eius socio*". Il dono si doveva alla generosità dei chiavari comunali Guglielmo e Antonio Nasaporis il 3 aprile, forse del 1402, per una spesa complessiva di 31 fiorini. In quei giorni è documentato infine un altro pagamento a favore di un certo "Antonio cimatore", per la seta usata per fare le due cappe: "*pro septa posita in capis predictis*".[124]

Senza essere tassativi nelle considerazioni sugli accompagnanti di Vincenzo Ferrer questi primi anni, tutto sembra indicare l'inesistenza della sua *Compagnia*. Così sappiamo che nella Quaresima del 1404 andava insieme a lui il già accennato *reportatore* francescano Federico von Blamberg e, a quanto pare, anche un domenicano chiamato Raphaël de Cardona.[125]

Ci sembra logico indicare che in quest'epoca non sempre Vincenzo ricevesse le grandi accoglienze documentate anni dopo. Riteniamo che la sua fama e la sua

---

Vicente Ferrer, su Compañía y las procesiones de penitentes". *Escritos del Vedat*, nº. 40, 2010, p. 214, dove si definisce la Compagnia come "el entorno inmediato y permanente del predicador".

[123] Senza appoggio documentale, Teoli spiega che si trattava di Antonio de Auria, sul quale non abbiamo trovato notizie. TEOLI, *Storia della*…, cit., p. 520. Si può speculare sulla possibilità di identificare il *socius* di Vincenzo Ferrer nel 1403 con l'Antonio Anglada documentato nella posteriore missione maiorchina come *reportatore*, Cfr. ROSSELLÓ LLITERAS, Juan. "San Vicente Ferrer: su misión en Mallorca (1413-1414)". *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, nº. 43, 1987, p. 76; ESPONERA CERDÁN, "«Hi era ab la ajuda…", cit., p. 47.

[124] I dati su queste spese in CAFFARO, "Vincenzo Ferreri a…", cit., p. 152. Di solito il pagamento a Vincenzo Ferrer consisteva in una piccola somma sufficiente per il sostegno suo e dei suoi compagni, in vettovaglie e, talvolta, in oggetti utili come le cappe documentate. Inoltre, per questa stessa campagna, Fagês spiega che il convento domenicano di Torino ricevette il pagamento di una carretta di vino da parte del comune in corrispondenza dell'arrivo di Vincenzo Ferrer. Una notizia che può far ipotizzare che il domenicano alloggiasse nella casa dell'ordine. Cfr. FAGÊS, *Historia de*..., tomo I, cit., p. 142.

[125] Su Raphaël de Cardona si veda CHÈNE, "La plus ancienne…", cit., pp. 159-160; HODEL, Paul-Bernard. "Saint Vincent Ferrier à Aubonne? Les predicateurs d'après un registre de comptes de la ville, 1408-1448". *Archivum Fratrum Praedicatorum*, nº. 69, 1999, p. 190.

reputazione di santo in vita sarebbero infatti cresciute poco a poco per il successo riscosso nelle conversioni e nell'opera di pacificazione. È opportuno mettere in luce che i primi anni della missione di Vincenzo non sarebbero stati assai appariscenti, almeno non sempre, come invece lo furono gli ultimi, nonostante lasciasse senz'altro un'impronta incancellabile. Abbiamo un buon esempio di ciò nelle parole dedicate a Vincenzo Ferrer da un uditore entusiasta del domenicano a Berna, morto pochi anni dopo, che così scriveva nel suo testamento: "*... verum cum prefatus Henslinus de Heitenwile in suo testamento ordinaverit quod omnibus quibus ante adventum venerabilis fratris Vincentii, boni predicatoris, pecunias suas concesserit ad usuras...*".[126]

Non sappiamo dove alloggiasse, anche se, a giudicare dai casi prossimi nel tempo, è probabile che fosse in una casa domenicana (come a Losanna) oppure in domicili privati, di solito case di cittadini benestanti. In seguito Vincenzo andò a Vigone, partendo probabilmente da Pinerolo. Qui l'attività predicatoria è documentata grazie a un libro di conti: Giovanni Mondino, carpentiere, fu pagato per sistemare quattro steccati di legno nella chiesa dove predicò Vincenzo Ferrer. Il passaggio di Vincenzo Ferrer è costantemente documentato dalle spese municipali.[127] Comproviamo che cinque anni dopo Vincenzo tornò a Vigone: il 17 luglio 1407, nei resoconti di tesoreria, si dà notizia di lavori realizzati nella piazza prima della sua predica.[128] In questo modo si può dedurre la crescente fama del domenicano, anche se giova ricordare che l'oratoria in grandi spazi aperti con catafalchi costruiti espressamente non fu un aspetto eccezionale nella predicazione medievale.[129] È comunque indubbio che Ferrer fu innanzitutto un grande predicatore, capace di intervenire proficuamente in lotte

[126] MOREROD, "Les étapes de…", cit., p. 266.
[127] CHÈNE, "La plus ancienne…", cit., pp. 147-148.
[128] Ranzano e, con lui, diversi agiografi posteriori indicano che in questo periodo, tra le due visite in Piemonte, Vincenzo si recasse anche in Inghilterra, Scozia e Irlanda, ma questa notizia è tutt'altro che verosimile. Cfr. FAGÊS, *Historia de…*, tomo I, cit., p. 182. Intorno al 1407 gli studiosi situano anche l'incontro ipotetico fra Vincenzo Ferrer e un giovanissimo Bernardino di Siena, riprendendo l'informazione dalla pur sempre rettificabile *Vita* ufficiale elaborata da Pietro Ranzano. Cfr. DE GARGANTA, José María. "San Vicente Ferrer , predicador de penitencia y de reforma". DELCORNO, Carlo, *et al. Agiografia nell'Occidente cristiano. Secoli XIII-XV*. Roma: Accademia nazionale dei Lincei, 1980, p. 130; RANZANO, *Vita sancti...*, cit., p.498. Riprendendo alcune notizie di Antist, Teixidor fa risalire l'incontro al 1402. Cfr. TEIXIDOR, "Vida de San Vicente...", vol. I, cit., p. 255. Una sintesi sullo stato della questione in CARMARINO, "I viaggi di S.Vincenzo...", cit., pp. 277-278.
[129] MARTIN, Hervé. *Le métier de prédicateur en France septentrionale à la fin du Moyen Âge (1350–1520)*. Paris: Editions du Cerf, 1988, pp. 552-556.

altrimenti irrefrenabili nella Contea di Savoia, a Valencia, in Bretagna, ecc.[130] In questi anni si elabora un documento di grande rilevanza. Si tratta di una lettera scritta nel 1405 da Nicola di Clémanges, rettore dell'università di Parigi, a Reginaldo Fontanini, nella quale si presenta Vincenzo Ferrer in questo modo:

> *Eccovi un uomo dalle lingue, e dalle lodi di tutti, in modo maraviglioso celebrato, cioè Vincenzo, per cognome Ferrerio, il quale per l'Abito, per la Professione, e per l'esercizio del Ministerio commessogli, è di gran decoro del suo Ordine de' Predicatori. Egli è sì grato a tutte le Genti, sessi, dignità, età, e condizioni di Persone, alle quali Egli va a predicare, che in accoglierlo stimano di ricevere un Angelo di Dio. E tanto viva, ed efficace la divina parola nella sua bocca, mentre Egli la predica; che a guisa di accesa face infiamma anche i più gelati cuori(...) Per rendere più intelligibili le cose, che dice, si serve di molte, e maravigliose figure,colle quali pone sotto gli occhi degli Uditori(...) Oh se ad imitazione di questo sant'Uomo, tutti gli altri, che esercitano l'Offizio della predicazione, seguissero l'instituzione Apostolica, data da Cristo, non solamente a medesimi Apostoli per loro, ma anche per i predicatori futuri successori ¡Ma neppure un solo, fuori che questi ci è concesso di trovarne.*[131]

Clémanges scrisse queste parole dopo aver ascoltato il valenciano a Genova. Al netto della possibile parzialità dovuta al fatto che chi scrive è uomo di fiducia di Benedetto XIII, è certo che il testo dedicato a Vincenzo, pur muovendosi unicamente nella dimensione terrena, non manca di ritrarre un personaggio eccezionale, prossimo alla santità.[132] Per questo motivo riteniamo particolarmente interessante questa fonte.

Il suo successo come oratore è evidente nel fatto che solitamente era necessario adeguare gli spazi adibiti alle messe e alle prediche, sempre più affollate. La sua crescente fama si evince inoltre dai numerosi ricevimenti popolari, ufficiali o meno a seconda della posizione delle autorità civili e religiose del luogo.[133]

---

[130] Approfondiremo la questione nel capitolo 5.

[131] Cfr. TEOLI, *Storia della...*, cit., pp. 547-548. La lettera completa è stata trascritta, fra gli altri, da TEIXIDOR, *Vida de San…,* cit., tomo II, pp. 813-814; FAGÊS, *Historia de San*…, tomo I, cit., pp. 166-168.

[132] D'altronde, l'esaltazione del Valenciano presente in questa lettera è in contrasto con le notizie che fornisce il cronista genovese contemporaneo Giorgio Stella sulla recrudescenza –invece della prevista sparizione– dell'epidemia di peste dopo una processione guidata da Vincenzo Ferrer. Torneremo sulla questione nel capitolo 5.

[133] Ci sono casi in cui l'accoglienza popolare infervorata contrasta con l'assenza di attenzione da parte dei poteri locali, civili o religiosi, sia a causa del fatto che Vincenzo Ferrer non ricoprisse alcuna carica

Ferrer non soltanto era *legatus a latere Christi*, ma si presentava anche come un uomo che intendeva, forse riuscendoci, trasformare la cristianità. Il suo arrivo significava giorni di gioia,[134] tra la devozione e un entusiasmo addirittura eccessivo. Se può sembrare banale parlare di festa del popolo, è comunque legittimo riferirsi a una vera e propria alterazione della quotidianità: vi era infatti la convinzione di ricevere l'uomo più vicino a Dio. Non a caso cominciarono ad apparire processioni di diverso tipo, in alcuni casi prefigurando quella che sarà la sua Compagnia. Nello stesso tempo in cui svolgeva l'attività di predicazione, affidava ai suoi uomini di fiducia la catechesi dei bambini; inoltre aveva tra i suoi collaboratori un notaio per ufficializzare le pacificazioni che riusciva a propiziare: tutto ciò evidenzia la crescente fama di Ferrer negli ultimi anni, confermata da diversi documenti dal 1409 in poi.[135]

È probabile che fino al 1407 Vincenzo viaggiasse esclusivamente a piedi. A partire da questa data, una piaga alla gamba avrebbe obbligato il domenicano a ricorrere a un asino e all'impiego di un bastone. Come detto, in quest'anno è documentato il passaggio a Vigone. Nei mesi successivi Vincenzo, in viaggio verso la penisola iberica, con la sosta ineludibile a Perpignano nel 1408, riscuote sempre più successo. Poche settimane dopo, nel dicembre del 1408, Vincenzo predicò a Montpellier e,[136] già

---

ufficiale, sia per la diffidenza che generava il suo discorso nelle stesse autorità, sia ancora per questioni di natura politica. L'esempio di Toledo è particolarmente significativo, cfr. CÁTEDRA GARCÍA, "La predicación castellana…", cit., p. 297; CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad*…, cit., p. 21. Si veda anche il caso di Maiorca, cfr. ESPONERA CERDÁN, "«Hi era ab la ajuda…" cit., p. 53. Forse le accoglienze più grandiose, quelle che riunivano autorità locali e popolo, furono più abituali in Bretagna.

[134] Non bisogna associare il concetto di gioia a quello di felicità come lo intendiamo oggi. Nel mondo medioevale questa idea trasmessa da Vincenzo era in rapporto con la conversione, con il pentimento, e addirittura con la penitenza.

[135] All'interno della sua Compagnia avrebbe svolto la funzione di notaio apostolico Leonardo Gayea (Gaya in altri fonti). Cfr. TORRES FONTES, Juan. "Moros, judíos y conversos en la regencia de don Fernando de Antequera". *Cuadernos de Historia de España*, nº. 31-32, 1960, p. 85. Un personaggio omonimo, legato a un miracolo di Vincenzo, è citato in FAGÊS, *Historia de*…, tomo I, cit., p. 155. Questa attività notarile per ufficializzare le paci non fu una prerogativa di Ferrer. Nella stessa città natale del nostro domenicano, nel 1427, Matteo di Agrigento –futuro beato– firmava un documento che ratificava la remissione di 85 omicidi. Cfr. AMORE, Agostino. "Nuovi documenti sull'attività del B. Matteo d'Agrigento nella Spagna ed in Sicilia". *Archivum Franciscanum Historicum*, nº. 52, 1959, pp. 12-42, in speciale pp. 15-17.

[136] MORENZONI, Franco. "La prédication de Vincent Ferrier à Montpellier en Décembre 1408". *Archivum Fratrum Praedicatorum*, nº. 74, 2004, pp. 225-271. In questa campagna, per quanto ne sappiamo oggi, fu impiegato per la prima volta il ciclo predicatorio delle tre lance, aspetto essenziale sul quale torneremo. Si veda il lavoro di Morenzoni citato in questa nota, specialmente pp. 232-233.

nell'anno successivo, a Girona e in altre città catalane.[137] Abbiamo già segnalato che Riera situava in questo periodo il consolidamento della Compagnia.[138]
In questo senso hanno grande rilevanza le notizie di Arenys:

> *Notandum est que en este año, 1409, el «honorable» Maestro Vicente Ferrer entró en Barcelona, el día 3 de junio, acompañado de una gran multitud de hombres y mujeres de muchas partes del mundo que le seguían por su santa vida y admirables predicaciones. Predicaba por las plazas de la ciudad, y nuestros frailes tuvieron que prestarle el huerto del Convento y destruir su hortaliza, y predicaba en nuestro huerto y celebraba misa muy de mañana, y toda la ciudad iba tras su persona, porque de él salía una virtud que curaba a muchos, y otras cosas admirables hacía que sería muy largo de contar*.[139]

In questo documento si attesta effettivamente l'esistenza della Compagnia di Vincenzo Ferrer, e con quella, la fama di santità, o forse la stessa santità. La citazione denota un'ammirazione verso un personaggio che sembra trascendere il mondo terreno.
Mentre il fratello Bonifacio, già certosino, fuggiva da Pisa dopo il fallimento del Concilio (1409), il *Consell* di Valencia scriveva il 12 giugno di quell'anno una lettera a Vincenzo, esprimendo il desiderio di ottenere i benefici del suo apostolato, specialmente per quel che riguardava la capacità di pacificazione, dato lo scontro costante tra i bandi cittadini. Ci vorrà più di un anno –e altre quattro lettere– perché Vincenzo arrivi a

---

[137] BATLLE I PRATS, Lluís. "San Vicente Ferrer en Gerona". *Analecta Sacra Tarraconensia: Revista de ciències historicoeclesiàstiques*, nº. 26, 1953, pp. 145-150. Non abbiamo notizia di alcuna documentazione sulla predica di Vincenzo Ferrer in luoghi come Granada, Cadice, Siviglia o Écija, sebbene un miracolo rappresentato da Ercole de' Roberti raccolga una storia che gli agiografi situano nell'ultima città andalusa citata. Ci riferiamo alla fuga di un'ebrea durante una predicazione di Vincenzo Ferrer. La donna, morta schiacciata dai muri della chiesa che crollano per punizione divina, sarebbe stata risuscitata da Vincenzo e poi da questi convertita al cristianesimo. Più avanti si parlerà dell'opera di Ercole de' Roberti, oggi nei Musei Vaticani. Cfr. FAGÊS, *Historia de*…, tomo I, cit., pp. 191-192. Sembra una finzione agiografica il soggiorno di Vincenzo Ferrer alla Coruña, sul quale torneremo nel capitolo 7. Cfr. FAGÊS, *Historia de*…, tomo I, cit., pp. 189-190.

[138] Peraltro, ma si tratta sempre di una questione polemica, diversi autori segnalano che a Friburgo essa già era documentata. Sembra però che nei primi anni della peregrinazione apostolica di Vincenzo Ferrer la *Compagnia* poi menzionata dalle fonti si riferisca piuttosto a un piccolo gruppo di cittadini che seguivano Vincenzo per qualche giorno, allo scopo di purificarsi attraverso la flagellazione. Cfr. CHÈNE, "La plus ancienne...", cit., p. 145.

[139] PETRI DE ARENYS. *Chronicon Ordinis Praedicatorum*, citato per COLL, "San Vicente Ferrer visto…", cit., pp. 22-23.

Valencia.[140] Il 23 giugno del 1410 viene ricevuto, lui e la sua Compagnia, con diversi benefici che dimostrano la considerazione di cui godeva:

> *E che al dit mestre Vicent tots jorns tan com al Consell plauria fos feta caritat e refecció de viandes a ops de la sua persona e d'aquells que'l serveixen . E que les despeses fossen fetes de la pecunia de la dita ciutat*. [141]

Questo accadeva poche settimane dopo la morte di Martino I, fatto che inaugurava l'interregno (1410-1412). Un episodio storico di grande rilevanza nel quale Vincenzo giocherà un ruolo decisivo, anche se il vero regista dietro le quinte pare fosse Benedetto XIII. Durante l'interregno, Vincenzo Ferrer iniziò una campagna nel regno di Castiglia che mostra in maniera speciale la sua fama ormai incomparabile, i benefici delle sue prediche, e l'influsso dei suoi sermoni nelle disposizioni legali. Sebbene forse già in questa campagna iniziassero i contatti tra Vincenzo e le autorità castigliane sul futuro della corona aragonese, oggi abbiamo la sicurezza che il Valenciano si recò in Castiglia con gli stessi scopi che lo avevano spinto a lasciare Avignone.

I fatti che preparano la campagna castigliana si situano nel 1410, quando Vincenzo viene invitato a visitare Orihuela,[142] dove arriva probabilmente nel gennaio del 1411, forse per mediazione del già menzionato Pablo di Santa María. Le autorità municipali ringraziano con una lettera il vescovo di Cartagena per l'intercessione, e allo stesso tempo danno conto dei grandi benefici sociali propiziati dalle prediche del Valenciano. Ci sembra molto utile riportare una parte della lettera per comprendere il programma che Vincenzo intende portare avanti ormai da dodici anni:

> *Per la qual vinguda se és ensegit molt de bé a tota aquesta terra e gran salut a tots los fels cristians, en especial de aquesta vila. Vos certifiquam que per gràcia de Déu e per la sua santa pre[ï]cació és apartada de tots vicis e pecats públichs. E escrivimos estes coses: Primo, que degun, ni gran ni chich, no goza jurar Déu ni la Verge Maria, ni lo sang de Déu, ni deguna jurada. Item, que de aquels que blasfemen Déu e la Verge Maria e el sang se fa regurosa execució. Item, que és tolta per tots*

---

[140] Riprodutte a ROBLES SIERRA, "Correspondencia de San…", cit., pp. 179-180.

[141] AMV, *Manual de Consells,* A-24, f. 245v. Disposizioni municipali come questa si ripeteranno in occasioni posteriori. Cfr. AMV, *Manual de Consells*, A-25, ff.:128r., 129v., 141r.

[142] La lettera di invito del governo di Orihuela a Vincenzo Ferrer evidenzia la popolarità del personaggio e la sua eccezionalità: "*Havem vist per alguns vehins nostres y altres se ha divulgat en aquesta vila, estant vos absent, vostra continencia de santidad virtuosa y el desterro de molts mals*…". Cfr. ROBLES SIERRA, "Correspondencia de San Vicente…", cit., p. 191.

> *temps la tafuleria e avem renunciat el privilegi que aquesta villa avia de aquella. Item que no se gose jugar a degun choch de daus ni de naïps. Item, que degú no gosa conjurar, ni encertar, ni traure senyals, ni anar a divins ni a divines. Item, que capellans ni ninguns altres juguen, axí com se féu tro ací. Item, que són toltes totes les festes jovials. Item, que tots en general e cascú en especial se té per dit de avisar les uns als altres que cauran en qualsevol dels peccats desús dits. E escrivim les dites coses e no altres algunes, que seria llarch de escriure. Item, jamés en aquesta vila no·s confessaren les gens aixi com ara, ne anvides ne poden abastar los preveres a oir de confessió e a combregar. E los dimenches e festes colens tots homes e dones ab ses fills e filles que són de edad e van a missa de tanta devoció, que no és hom que en creés si no o veia, en tant que ans que aquel vingué les iglésies eren grans e ara són chiques, que les gens no caben en les iglésies ni en órdens.*[143]

La lettera è molto attraente in quanto riflette il trionfo di Vincenzo Ferrer a Orihuela, e anche perché ci serve per capire i motivi per cui il domenicano fosse tanto richiesto dalle autorità locali. Sembra logico pensare che, una volta sul pulpito, il predicatore fosse capace di sconvolgere gli uditori, con tecniche ormai collaudate, ma anche grazie a un dono speciale, forse naturale e frutto di una vita dedicata alla predicazione, forse divino. Questa capacità è sicuramente coadiuvata dall'ora senz'altro numerosa compagnia, con le sue preghiere, le sue penitenze, ecc. A Murcia saranno circa 300 gli accompagnanti di Vincenzo, mentre a Toledo ne saranno forse 500.[144]

María Teresa Grande segnala che: "*Este séquito heterogéneo de confesores, penitentes, e incondicionales, tanto hombres como mujeres es la roca sobre la que se fundamenta el éxito de la campaña homilética a Castilla*".[145] Questa affermazione richiede due avvertenze. La prima consiste nel segnalare che la reputazione di Ferrer

---

[143] YSERN I LAGARDA, Josep-Antoni. "San Vicent Ferrer: Predicació i societat". *Revista de Filología Románica*, nº. 20, 2003, p. 90.

[144] I dati sono forniti in CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad*…, cit., pp. 17 e 21, sebbene l'autore della *Relación a Fernando de Antequera* parla, nel caso di Toledo, di "*fasta dozientos omes vestidos de pardo de su compañía e fasta doszientas mugieres, todos faziendo muchas oraciones*". Cfr. CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad*…, cit., p. 228. Durante il soggiorno di Vincenzo a Murcia, Samuel Usque informava sul valenciano: "*E amunitando un grande número de gente, sahio con pellas cidades, com un crucifijo nas manos e un çefer da ley em braços chamando em altas e temerosas vozes, que se viesen recoller debaixo a cruz.*" GRANDE ESTEBAN, Mª Teresa. "Las raíces de la eficacia del discurso homilético de fray Vicente Ferrer en la campaña de predicación castellana de 1411-1412". *Revista de historia medieval*, nº. 15, 2006-2008, p. 177.

[145] GRANDE ESTEBAN, "Las raíces de la…", cit., p. 177.

come predicatore andava al di là della variabile compagnia; solo in questo modo possiamo capire il fatto che fosse richiamato in diverse occasioni nei luoghi che aveva già visitato, quando, a quel che sembra, era accompagnato soltanto da un confratello. Allo stesso modo si può spiegare la circostanza che, nelle ultime missioni in Bretagna, quando la fama di santità è ormai allo zenit, "*n'apparaisse nulle trace des Flagellants qui avaient entouré le prédicateur dominicain"*.[146] Di conseguenza, anche concedendo una giusta importanza alla Compagnia e al suo impatto, considerarla come la pietra angolare del successo vicentino in Castiglia appare quanto meno rivedibile.

La seconda riflessione verte intorno alla Compagnia, alla questione della sua stessa esistenza e al numero indeterminato dei suoi membri. Se all'inizio della missione non abbiamo documenti che provino la presenza di tale Compagnia, a partire dal 1408-1409 cominciamo ad avere informazioni verosimili. Dall'analisi dell'entità numerica dei componenti della Compagnia si deduce che quest'ultima, più che una vera e propria istituzione, fu una libera e spontanea manifestazione di devozione popolare –organizzata, certo, dallo stesso Ferrer e da suoi uomini di fiducia–; da qui il numero altamente mutevole dei suoi membri. Si veda l'assenza della Compagnia prima del 1407, a confronto con la campagna di Castiglia (1411-1412), alla quale partecipò un numero variabile di penitenti, particolarmente alto nel caso di Toledo. Anche il sermonario di Ferrer ci dà talvolta informazioni sui partecipanti: "*Vosaltres vehets que la nostra companyia són bé CCC persones e que en los lochs on entram , per petits que sien, som ben acollits…*".[147] A Maiorca (1413-1414) avrebbero accompagnato il domenicano 150 persone e negli ultimi due anni della sua vita (1418-1419), in Bretagna, non vi è notizia della Compagnia e tutto ci indica la sua inesistenza.

Anche le pratiche di questo mutevole seguito –che in alcune occasioni poteva includere un notaio, un'organista, e forse traduttori delle parole di Vincenzo–,[148] si possono ricostruire in parte grazie al sermonario di Ferrer, così come la menzionata notevole accoglienza che ebbero. Si vedano un paio di esempi sulle azioni dei penitenti:

---

[146] CASSARD, Jean-Christophe. "Un Valencien en Bretagne au XVe siècle: Vincent Ferrier (1418-1419)". COUSQUER, Y.; HELÍOS, J.; OMNÈS, R. (dir.). *Les Celtes et la Péninsule Ibérique. TRIADE*, vol. 5. Brest: Centre de recherche bretonne et celtique, 1999, p. 169.

[147] SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, III, cit., p. 279.

[148] Diversi autori sugeriscono senza evidenze che Vincenzo Ferrer impiegò traduttori nelle sue prediche. Si veda MARTIN, Hervé. *Le métier de…*, cit., p. 564.

- *En aquest grau van los hòmens de la nostra companyia, que·s disciplinen públicament, que porien fer penitència en sa cambra. Açò fan per amor del proïsme, que vehent allò se convertexen e fan penitència.*

- *Axí com ara vosaltres feu de la caritat que fés anit a la nostra companyia, que la rebés molt bé: gran caritat fés; e depuix en la professó, quant de bé fés! Les fadrines anaven ab lo cap descubert, bé fahien; mas les casades no·s deuen descubrir. Los altres se disciplinaven; los altres cridaven grans crits de "Misericòrdia".*[149]

Non ci diffondiamo ulteriormente per un motivo preciso: sebbene la prima breve *Vita* del Ferrer scritta da Nyder vi facesse una menzione esplicita,[150] la Compagnia non apparirà nell'iconografia del santo.

Se vogliamo esprimere in poche parole lo scopo principale di questa prodigiosa predicazione, possiamo dire che esso consisteva nella correzione di cattivi costumi sociali e nell'evangelizzazione attraverso l'insegnamento teologico. Ciononostante, da uomo del suo tempo, Vincenzo introdusse molti aspetti politici nelle sue arringhe, ad esempio difendendo autorità come Benedetto XIII, fino al 1416, o Ferdinando di Trastámara, dopo la sua elezione. Sull'impiego del messaggio escatologico di radice gioachimita che, a seconda degli autori, fu presente sistematicamente come argomento principale, ritorneremo approfonditamente nel capitolo 3, e in modo monografico, nel 6.

Dal punto di vista storico, siamo di fronte a un religioso di grande formazione intellettuale, che interviene nella politica religiosa e laica, che grazie a diversi incarichi operò accanto a monarchi, e che, dopo aver preso posizione rispetto alla disputa papale, verrà ricompensato per la fiducia e lo sforzo profuso con l'attribuzione di un importante ruolo nella corte avignonese. Ma sarà la decisiva visione avuta in questa città il vero punto di riferimento nella configurazione di un personaggio diverso, che grazie a una crescente fama riuscirà con le sue parole a modificare comportamenti, non soltanto a livello personale o in maniera effimera.

---

[149] Si veda, rispettivamente: SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, III, cit., pp. 189, 204-205.
[150] Cfr. CHÈNE, "La plus ancienne...", cit., p. 163.

L'impatto delle sue prediche sarà straordinario: diverse città modificheranno le loro legislazioni in conseguenza del soggiorno di Vincenzo.[151] E negli ultimi dieci anni della sua esistenza, le considerazioni riguardo alla sua santità si moltiplicheranno, anche se l'eterogeneità delle situazioni invita a riflessioni prudenti: a Toledo i canonici non tributarono un ricevimento speciale a Vincenzo Ferrer. Consideravano che non fosse ancora un "*santo aprovado*".[152]

Alcuni chierici dell'effimera Compagnia –da quanto detto, si possono ipotizzare non più di 10 anni di esistenza– rimanevano per lungo tempo nei luoghi che Vincenzo lasciava pochi giorni dopo il suo arrivo, con la finalità di garantire la permanenza del suo messaggio, un aspetto che ci conferma d'altra parte il carattere instabile della Compagnia.[153]

Ritorniamo alla campagna di Castiglia, durante la quale Vincenzo fu chiamato ad Ayllón da Ferdinando di Trastámara, nel contesto della recente approvazione della sua candidatura ad aspirante alla Corona d'Aragona. Vincenzo non era stato ancora scelto come compromissario perché, fra l'altro, non era stata ancora pianificata la Concordia di Alcañiz. Nella richiesta di Ferdinando si sovrapponevano ragioni devozionali e politiche. Pur non potendo determinare, da parte nostra, quali di esse prevalessero, è evidente che il reggente di Castiglia fosse consapevole che Vincenzo era un uomo di un'*auctoritas* senza paragone: come si spiegherebbe, altrimenti, l'azione di "spionaggio" che pochi mesi prima eseguiva l'autore della *Relación a Fernando de Antequera* su richiesta dello stesso futuro re?[154] Ormai Vincenzo Ferrer era un punto di

---

[151] Per esempio le ordinanze di Murcia, Valladolid o Ayllón, tutte orientate a separare le minoranze (ebrei e musulmani) dalla comunità cristiana. CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad…,* cit., pp. 134-135, trascrive un passagio della *Crónica de Juan II*, dove si esplicita il rapporto tra la predica di Vincenzo e il conseguente ordinamento giuridico a Valladolid. La bibliografia su questi fenomeni è così abbondante che ci limitiamo a suggerire una raccolta presentata in BAER, Yitzhak. *Historia de los judíos en la España cristiana*, vol. II. Madrid: Altalena editores, 1981, pp. 754-755. D'altra parte, ancora per il caso di Valladolid, alcuni studiosi dimostrano lo scaso successo di quelle misure. Cfr. ROTH, Norman. *Conversos, Inquisition, and the Expulsión of the Jews from Spain*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2002, pp. 12 e 49.

[152] CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad…,* cit., p. 229.

[153] Si veda il caso di Saint Flour, dove nel 1428 pregava un "*bon chapela, discípulo del maestro Vicens*". Cfr. FAGÊS, *Historia de*…, tomo II, cit., p. 178.

[154] La piccola cronaca della *Relación* è trascritta da CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad…,* cit., pp. 665-672.

riferimento notevole nella vita politica sia di ambito religioso sia civile, evocando ancora una volta i profeti dell'Antico Testamento.

In ogni modo, non tutti si mostravano così benevolenti nei confronti di Vincenzo. La visceralità delle sue critiche poteva ferire la sensibilità di cittadini appartenenti a tutti i ceti sociali, ma forse danneggiavano in misura maggiore coloro che non erano abituati a ricevere critiche, come i religiosi o i signori che spesso erano additati dal Valenciano per i loro abusi di potere. La sua predicazione poteva persino sortire una certa indifferenza nelle persone dagli interessi più mondani. A tal proposito, riteniamo interessante riferirci alle allusioni alla predica di Vincenzo Ferrer ad Ayllón – dove arrivò il 10 settembre 1411– che troviamo in un letterato coevo, Villasandino, nel contesto di una lettera a Ferdinando di Trastámara. Esse mostrano il confronto tra le grandiloquenti speranze del domenicano riguardo al voto di povertà volontaria e le più prosaiche necessità economiche delle quali si lamentava il poeta:

Señor, vyn aquí 'Ayllón
por mirar con reverençia
vuestra grant magnifiçencia,
segunt derecho e razón.
Mas mis fados tales son
que non vos vy nin vos veo
tanto ya que1 mi correo
me quebranta el coraçón.

Mucho alaba la pobreza
fray Vycente en sus sermones,
mas quanto mis opiñones
non son de tanta agudeza,
que, segunt naturaleza,
a todo omne qu'es de estado,
espeçialmente el casado,
grant provecho es la rryqueza.[155]

[155] CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad…,* cit., pp. 253-254.

Villasandino, non ricevendo risposta dal monarca, scrisse un'altra lettera a Sancho de Rojas, allora vescovo di Palencia, personaggio su cui torneremo approfonditamente nel capitolo 4:

Señor, ssabet çiertamente
que yo vine aquí Ayllón
por oýr algún sermón
del maestro fray Vyçente.
Sy fue por otro açidente
esto sséasse callado,
mas abasta qu'es gastado
quanto troxe de presente.

E a vos ver e al noble Infante,
señor, vine, esto creed,
por le demandar merçet
para luego e adelante.
Ssy yo fiz como ynorante,
la qüistión dubdosa queda,
mas la taça a la moneda
dexo aquí con la menguante… [156]

Senza spostarci da Ayllón, un altro aspetto che vogliamo mostrare è il fatto che la presenza del domenicano era solitamente un'occasione per mettere in moto tutte le attività della città, in questo caso ancora con più forza perché si trattava del luogo in cui si trovava la corte itinerante. Scrive Cátedra:

"*Toda Ayllón y toda la corte se volcaban en la persona del predicador, catalizador de la preocupación castellana en el asunto de Aragón. No había tiempo para otra cosa*." [157]

Ferrer continuò la sua campagna nel territorio castigliano: Valladolid, Simancas, Toro, e forse anche Zamora e Salamanca. Sappiamo invece con sicurezza che lasciò la Castiglia nell'aprile del 1412 per recarsi prima ad Alcañiz e poi a Caspe. Il domenicano,

[156] CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad…,* cit., pp. 254-255.
[157] CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad…,* cit., p. 253.

insieme a otto uomini –fra loro anche il fratello Bonifacio–, fu chiamato a scegliere un nuovo re per la Corona d'Aragona. In questo contesto si deve situare la lettera scritta dal Parlamento catalano, in cui si notifica, e allo stesso tempo si celebra, la designazione di Ferrer come compromissario:

> *...per conclusió e tolre tot scrúpol de sospita pot quescun pensar e indubitadament creure que Deu e la sua justícia e veritat seran certament en lo fet en lo qual entrevinrà aquella sancta persona Vicenç Ferrer, qui és norma exemplar e miral de tota religió, justícia, penitència e veritat, la predicació, vida e obres del qual no sabem si digam que són maravelloses o miraculoses. Plàcie-us pensar e imaginar les oracions e predicacions e exortacions del dit maestre Vicent quant aprofitaran continuadament entre semblants persones com sovin sia stat vist que a una sola sua predicació inveterats peccadors se son convertits.*[158]

Il 17 aprile 1412 Vincenzo, prima di giurare sulle premesse che doveva compiere in veste di compromissario, pronunciava un sermone sulla necessità di avere un pastore, un leader, un re.[159]

Non ci soffermiamo sui candidati alla Corona e sulle loro legittime, o meno, pretese al trono. Accenniamo soltanto al fatto che in questa elezione non prevalse l'argomento della consanguineità, contro gli interessi di Federico di Luna e di Giacomo di Urgell. Non si cercò la legittimazione familiare ma piuttosto un uomo potente capace di consolidare la posizione internazionale di Benedetto XIII. In questo senso, Ferdinando de Trastámara, il misurato reggente di Castiglia durante la minore età di Giovanni II, era in realtà l'unico tra gli aspiranti che potesse vantare conquiste territoriali contro i musulmani,[160] oltre a essere il pretendente al trono con maggiori avalli territoriali e militari. Ma prima di tutto era il solo che, insieme a tutti questi meriti, fosse inoltre obbediente a Benedetto XIII.

---

[158] Cfr. GIMENO BLAY, *El Compromiso de*..., cit., p. 20. Notizia già citata nella nota 19.

[159] Cfr. GIMENO BLAY, Francisco M. "El sermón «Fiet unum ouile et unus pastor» (Jn 10,16) de San Vicente Ferrer en Caspe". *Escritos del Vedat,* nº. 42, 2012, pp. 163.

[160] Un successo contro i musulmani di Antequera gli valse il soprannome di Ferdinando d'Antequera.

I tre compromissari valenciani godevano della reputazione di uomini di grande saggezza: *Mestre Vicent*, suo fratello Bonifacio, e Giner Rabasa.[161] Almeno i primi due erano in certa misura persone di fiducia di Benedetto XIII e non sappiamo di quanta autonomia disponessero nella loro decisione. Per il nostro studio ciò che ci sembra specialmente suggestivo è il fatto che Ferrer fosse stato scelto unanimemente da quella egregia commissione per annunciare pubblicamente il nome del nuovo re:

"*Et omnes unanimiter concordaverint ut instrumentum ipsum publice legatur per dietum reverendum dominum magistrum Vincencium Ferrarii, unum ex ipsis novem deputatis.*"[162]

Non si può dimenticare che, dal punto di vista dei compromissari, Vincenzo rappresentava un uomo toccato dalla divinità e, per l'eccellenza delle sue prediche e dei risultati ottenuti con esse, era visto dal popolo già come l'uomo scelto da Dio. Queste circostanze gli conferivano un potere ultraterreno che rafforzava la legittimazione del nuovo re, del quale peraltro non mancavano detrattori proprio a causa della scelta eterodossa dei compromissari e per la sua condizione di straniero. Vincenzo Ferrer, all'ora terza del 28 giugno del 1412, annuncerà il nome del nuovo re, Ferdinando di Trastámara.

Dopo la decisione di Caspe Vincenzo Ferrer riprese le sue prediche itineranti, includendo argomenti sulla legittimazione del nuovo monarca, specialmente in quei territori in cui la causa urgellista godeva ancora di numerosi sostenitori.[163] A Valencia, il 27 dicembre 1412, Vincenzo pronuncia un sermone in cui giustifica una scelta che i ceti popolari di Valencia non condividevano:

> *Mas aquesta paraula me dóna occasió que diga del nostre rey. Veus què diu: «exits, (si hi ha degú) de la casa de mala voluntat, exits e fets penitència». Sabets quant de mal s'i ha feyt.*

---

[161] Quest'ultimo, costretto a rinunciare all'incarico per un problema di salute, sarà sostituto da Pietro Bertràn.

[162] GIMENO BLAY, *El Compromiso de*…, cit., p. 20.

[163] In questo senso, il primo passo verso la pace definitiva fu la concordia stabilita tra Ferdinando I e gli *urgellistas* valenciani, guidati dai Vilaragut (settembre 1414). Cfr. SOLER, Abel. *El corsari Jaume de Vilaragut i la donzella Carmesina. El cavaller que inspirà el "Tirant lo blanc"*, vol. I. València: Institució Alfons el Magnànim, 2014, p. 64.

> *En aquell punt que yo pronuncí la sentència en Casp, totes les bandositats cessaren: los genovesses ja havien armat per occupar-se Aragó, los moros de Granada tremolen, mas vosaltres rey haveu: No havem rey qui li diu hom: «Oo, per amor de mi», etc. Bon Martinet! Què més diu la auctoritat? Que·l coronà la sua mare, no diu pare. Nostre Senyor Deús Jesuchrist, en quant hom, no hac pare, mas mare, e·l regne de David se pertanyie a Jesuchrist. Dien alguns: «Lo nostre rey de dona ve! Oo, e nostre Senyor no donà excel·lència a nostre rey!» Vejats què vos diré: No ha huy hom e·l món, mascle e legítim, que tan acostat sie al nostre rey en Martí, ne al rey en Pere. Per què diu mascle? Per foragitar dona, que no havem mester dona en rey en Aragó. Molts grossers dien: «E qui serà rey?» E si les aus ó dien! Frederich, Frederich, tapau-vos la boca! Pensau que nosaltres, nou persones, no hajam vist los drets de quiscú? Dirà algú de vosaltres: «Hoc, mas aquest ve de dona». Semblant era Jesuchrist, que la successió li venia de David per la mare. Item més, lo primer rey de Aragó, fill de dona Petronilla, dret hac per part de dona de ésser rey. Item més, vos dich que de part de pare e de mare aquest rey tot és aragonès e valencià. Lo seu pare fo lo rey don Johan de Castella, concebut fo en regne de València, nat a Tamarit de Litera, nodrit en aquest regne. Mas lo avi, el rey don Andrich, bé·s mostrà cathalà e aragonès, que foragità lo rey don Pedro, qui destroí aquest regne. Item més, que aquest rey no ha condició de castellà mas de cathalà o aragonès, no té amigues, tot verge vench al matrimoni. E veus quantes creatures! E aquestes no·s nodrexen en faldes de donzelles, mas a cavalcar, a caçar, etc. Item més, los castellans són molt parlers: «Ferrà Ferràndeç de los Archos de los mayores». Mas lo nostre rey a tart parle sinó que desempache los feyts. E axí: "Egredimini", etc. Exits de la tànega* [tàvega] *de malícia. Açò vos he dit perquè la matèria m'ó requir, que axí com Jesuchrist succeí a David per mare, axí aquest nostre rey en aquest regne*.[164]

Ferrer riprenderà questi argomenti in difesa di Ferdinando I in diverse città valenciane e catalane.

Tra il Compromesso di Caspe e il sermone appena citato, vide la luce un documento fondamentale, la lettera scritta da Ferrer a Benedetto XIII sul tema dell'arrivo dell'Anticristo e del Giudizio Finale: un breve ma profondo trattato in cui

[164] SAN VICENTE FERRER. *Sermons.* Volum sisè. (A cura di Gret Schib). Barcelona: Editorial Barcino, 1988, p. 205. Vincenzo fu chiamato a Valencia dai *Jurats* allo scopo di pacificare la situazione fra i Centelles (sostenitori di Ferdinando I) e i Villaragut (difensori dello sconfitto Giacomo de Urgell).

legge alcuni passaggi della Bibbia e di altri testi, nonché i segnali divini (fra i quali la sua stessa visione), come prova dell'imminente fine dei tempi.

Perché soltanto dopo 13 anni trascorsi a predicare su diversi temi, tra cui l'Apocalissi, decise scrivere questo testo? Una possibile risposta sta nel fatto che soltanto allora Vincenzo ebbe la necessità di spiegare a Benedetto XIII le sue inquietudini, forse per imposizione dello stesso pontefice. Non potrebbe però esserci anche un rapporto con la situazione concreta della Corona d'Aragona? Dobbiamo ricordare che la lettera ebbe una rapida diffusione, che propiziò il suo autore citandola anche nei suoi sermoni.[165] È solo un caso che sia stata redatta giusto un mese dopo Caspe? Forse la propagazione della lettera gli conferiva maggiore *auctoritas* per difendere la causa di Ferdinando, e di conseguenza fornire a Benedetto XIII una delle ultime opportunità di essere riconosciuto come papa autentico. Non a caso, per rafforzare l'argomento che i primi anni di predicazione dopo la visione non furono esclusivamente orientati al tema apocalittico, riprendiamo le parole di Gaffuri: "Alla luce però delle vicende politiche del decennio 1398-1408, la missione transalpina di Vicent Ferrer assume un significato più complesso di quello derivante dalla prospettiva fortemente apocalittica che lui stesso suggerisce nella lettera del 1412".[166]

Il discorso escatologico si sarebbe attenuato durante la campagna finale di Bretagna, probabilmente in rapporto con l'apertura del Concilio di Costanza.[167] L'argomento dell'attesa escatologica si sarebbe concentrato proprio negli anni 1408-

---

[165] *Voluntària és que tot hom ó vol saber quan vindrà, e de aquesta no pens que vos en dega fer sermó, ja vos n'é fet hun tractat que fiu al papa, e axí hajats aquell e sabrets-ó, que molts de aquesta ciutat lo tenen ja. Allí veureu tot lo fet. E veus per què no n'entench a preÿcar car la santificació allí és.* Cfr. SAN VICENTE FERRER. *Sermons*, VI, cit., p. 230. In un altro sermone spiega: "*Ara no havem cura de les evidències de la epístola que he tramesa al papa ne de les (que) vos preÿquí huy ha huyt jorns...*", SAN VICENTE FERRER. *Sermons*, VI, cit., p. 151. D'altronde, giova indicare che altri autori mettono in dubbio questa diffusione della lettera. Cfr. TOLDRÀ I VILARDELL, *Mestre Vicent ho diu per spantar. El més enllà ...*, cit., p. 357. Sarebbe interessante indagare anche sui motivi per cui la lettera non si cita nella vita di Vincenzo Ferrer scritta da Nider mentre occupa uno spazio considerevole in quella di Pietro Ranzano.

[166] GAFFURI, "«In partibus illis…", cit., p. 117, rinvia a PARAVY, Pierrette. *De la chrétienté romaine à la réforme en Dauphiné. Évêques, fidèles et déviants (vers 1340-vers 1530)*, vol. 1. Paris: École française de Rome, 1993, pp. 350-351.

[167] Cfr. DELCORNO, Carlo. "Da Vicent Ferrer a Bernardino da Siena: il rinnovamento della praedicazione alla fine del Medio Evo". HODEL; MORENZONI (dir.), *Mirificus praedicator…*, cit., pp. 12-13; CASSARD, "Un Valencien en…", cit., p. 169.

1416, e questo potrebbe rispondere a due cause concrete: lo Scisma, ma anche il conflitto per la successione al trono d'Aragona. Approfondiremo il tema in altro luogo.

Durante la Quaresima del 1413 Valencia accoglierà per l'ultima volta Vincenzo Ferrer. Ricordiamo le parole che oggi molti attribuiscono al santo: "*Ingrata pàtria, no tindràs el meu cos!*" Si tratta di una leggenda costruita da Diago?[168] Il possibile attacco d'ira di Vincenzo è stato interpretato come una reazione al fallimento delle pacificazioni, oppure allo scarso successo ottenuto nella difesa del nuovo re.

Le lettere intercorse fra diverse autorità, informando sull'attività del domenicano, indicano anche l'implicazione di Vincenzo nella causa del Trastámara. Nel giugno del 1413 il nuovo monarca spedì una missiva a Vincenzo Ferrer comunicandogli il suo desiderio che andasse a Barcellona a predicare: circostanza che denota i benefici che il monarca aveva rispetto all'*auctoritas* del domenicano; per il re, il compito di convincere il popolo spettava al Valenciano piuttosto che a lui stesso.[169] Vincenzo s'imbarcò a Barcellona per recarsi a Maiorca, dove arrivò il primo settembre 1413. Presto le autorità maiorchine informarono il monarca delle attività del predicatore, già nominato confessore di Ferdinando I. Serva come esempio la lettera di Pietro di Casaldáguila a Ferdinando I dell'11 settembre 1413, in cui il procuratore reale a Maiorca spiega:

> *Lo qual* [Vincenzo] *es estat reebut molt solempnement e lo disapte matí començà de prehicar. Fou al dit sermó la més part del poble d'esta ciutat: han lo, senyor, en tanta devoció, que totes nits sich fan grans proffessons e sich açoten molts homens, dones e infants. E vistes per Nostre Senyor les oracions e pregàries dels infants e del poble, atès, senyor,que aquest regne era del tot perdut per secada,de continent, senyor, al terz jorn que lo dit mestre Vicent hac prehicat, ha molt bé plogut per tota la illa, de que lo poble s'és molt alegrat...*[170]

---

[168] DIAGO, *Historia de la vida…*, cit., pp. 305-306. Fagês cita le critiche che suscitò questo passaggio apocrifo di Diago. Cfr. FAGÊS, *Historia de...*, tomo II, cit., p. 25. La tradizione ha aggiunto il gesto esplicito di Vincenzo: sbattendo i sandali, urla che non porterà con sé nemmeno la polvere della sua città.
[169] Questo aspetto viene trattato in ROSELLÒ LLITERAS, "San Vicente…", cit., p. 73.
[170] MARTÍNEZ FERRANDO, *San Vicente Ferrer y la...*, cit., pp. 61-62. Sulla corrispondenza riguardante Vincenzo Ferrer durante la campagna maiorchina, cfr. ROSELLÒ LLITERAS, "San Vicente…", cit. Sulle prediche e sulle norme morali e sociali propagandate dal domenicano in quest'isola: VALRIU,

Bisogna chiarire, comunque, che questo controllo di Ferdinando I non significava certo un atteggiamento di sottomissione da parte di Vincenzo nei confronti del nuovo monarca.[171] È lecito pensare che Ferrer fosse, innanzitutto, fedele alla propria causa: nonostante che in diversi casi il re richiedesse la sua presenza immediata, il Valenciano era solito ignorare la petizione almeno fino alla chiusura della campagna in corso.[172] Ritornando alla lettera di Casaldágulia, giova sottolineare la maniera in cui implicitamente si poté configurare il potere taumaturgico del domenicano, quando si mette in rapporto la sua presenza con l'anelata pioggia. D'altronde a Maiorca si constata anche il suo rilievo internazionale nella questione dello Scisma, come mostra il viaggio degli ambasciatori nell'isola per chiedere consiglio a Vincenzo.[173]

La pre-canonizzazione popolare era ormai più che evidente: Ferrer aveva addirittura bisogno di protezione di fronte al popolo infervorato che, oltre a essere testimone degli interventi sociali del predicatore, delle pacificazioni o dei poteri miracolosi che gli si cominciavano ad attribuire, rimaneva affascinato dinanzi all'annuncio della fine dei tempi. Riguardo a questo tema, una prima testimonianza

---

Caterina; VIBOT, Tomàs. *Sant Vicenç Ferrer: història, llegenda i devoció*. Palma de Mallorca: El Gall, 2010.

[171] Immagine che si argomenta nel lavoro di Rossellò citato nella nota anteriore.

[172] Specialmente significative sono le assenze all'incoronazione a Saragozza nel febbraio del 1414 e il primo ricevimento ufficiale del monarca a Valencia nel dicembre di quell'anno.

[173] Forse il caso più particolare è quello di Johannes Placentis, oriundo di Borgogna e poi certosino di Belley (Ain, Francia), allora ambasciatore al servizio del conte di Savoia, che si era presentato nell'isola cercando una risposta convincente per il conte sull'obbedienza legittima che questi doveva seguire. Vincenzo aveva predicato già nel 1404 nella Savoia, come abbiamo visto a proposito della lettera inviata a Jean de Puynoix. Per approfondimenti, HODEL, Paul-Bernard. "Sermons de saint Vincent...", cit., pp. 149-192; COMBA, Rinaldo. "Il progetto di una società coercitivamente cristiana: gli statuti di Amedeo VIII di Savoia". *Rivista storica italiana*, nº. 103, 1991, pp. 33-56. Dettagli e fonti archivistiche sull'ambasciata di Savoia si forniscono in PERARNAU I ESPELT, Josep. "El punt de ruptura entre Benet XIIII i Sant Vicent Ferrer". *Analecta Sacra Tarraconensia: Revista de ciències historicoeclesiàstiques*, nº. 71, 1998, pp. 625-651, in particolare, pp. 626-629. Giustamente Fagês attribuiva una grande importanza a Placentis, basandosi sulla dichiarazione del certosino durante il processo di canonizzazione di Bretagna; sorprendentemente, se si considera la distanza cronologica, Placentis appare come il testimone numero 295. Non di rado diversi autori indicano che questi fu anche autore di una breve biografia di Vincenzo –simile a quella di Nider– che avrebbe impiegato nella sua testimonianza al processo. Ancora più suggestiva è la possibilità che Placentis portasse la sua raccolta di miracoli a Roma. Potrebbe essere questo il testo di cui Ranzano lamenta la perdita. Cfr. FAGÊS, *Historia de*…, tomo I, cit., pp. 147-149; CHÈNE, "La plus ancienne...", cit., pp. 133-134; WITTLIN, "Sobre les Vides...", cit., p. 6. La testimonianza di Placentis nel processo si legge in *Proceso de Canonización...*, cit., pp. 426-429.

figurativa si riferisce all'entrata del nuovo monarca nella città di Valencia nel dicembre del 1414.[174]

I benefici che ottenevano Ferrer e la sua *Compagnia* grazie alla fama conquistata sul campo corsero talvolta il rischio di essere usurpati da qualche astuto impostore. Ne parla lo stesso Vincenzo:

> *Nostre Senyor Deu ha feta una gracia en esta ciutat (Zaragoza) que en deguna ciutat no es estat que tanta almoina sie feta com açi, que inter cétera hom ha en esta ciutat que te sa draperia parada a tot hom que s'vulla vestir per amor de Deu. Per que vos vull avisar, que per la nostra doctrina molts e moltes han pres l'abit de nostra companyia. E vansen (altres) a vosaltres: «hec Senyor e datme posada, que yo so de la companyia de mestre Vicent.» Yo dich que no son de la companyia, ans son ladres e robadors: nols rebats sino ab lo regidor de la companyia. E axi no us lexeu enganar, que grans ladres son. La gent de nostra companyia ja han la regla, no la trencarien per res. Altres van ab abit de la companyia e demanen almoyna ab set psalms e no saben legir. Dirvos he una maravella. Anit yo rebí hun correu de Daroqua cuytat, en menys de .XX. hores vingué. Hun hom se s'partit de aquesta ciutat, per nom Bernat Aguiló, e es anat a Daroqua e a feyt una letra de part mia falsa, e ha dit axi en sustancia: «honorables Senyors, yo Maestre Vicent vos he promés de anar astí (sic) exint de Saragoça e la gent de nostra companyia es pobra e malalta e haurien mester que vestir. Placieus de socorrerlos etc.» La ciutat proveeix per haver draps, e ell: «no, no; daume diners», als comptants volie passer. Dix hun de la ciutat:«Senyors, trametam hun correu al Mestre e sapiam si es axí o no, e tingam l'hom a noves, fins hajam hauda resposta d'ell.» Yo los he respost, que tot es fals etc. Ara yo me pens, que al «bon hom», que li farán hun jipó trepat per a Nadal.*[175]

Vincenzo avrebbe partecipato alla *Disputa di Tortosa* (che era iniziata il 7 febbraio del 1414), promossa da Benedetto XIII, alla quale partecipò anche il talmudista Josué Halorqui, poi neofita (con il nome di Geronimo di Santa Fe) grazie a Vincenzo Ferrer.[176] In questo contesto sarebbe nato il *Tractatus Novus et valde compendiosus*

---

[174] Chiamato *L'entramès de Mestre Vicent*, sarà oggetto di studio del capitolo 3.
[175] CHABÁS, "Estudio sobre los sermones valencianos …", cit., p. 111.
[176] Dobbiamo però ricordare che la prima notizia su questa conversione si deve alla *Vita* di Ranzano. Cfr, ROTH, *Conversos*…, cit., p. 195. D'altronde, la documentazione municipale conferma diverse conversioni procurate da Ferrer.

contra perfidiam iudeorum, scritto su ispirazione vicentina o forse con la collaborazione dello stesso Ferrer.

Nel luglio 1414, Ferdinando I, Benedetto XIII e Vincenzo Ferrer si riunirono a Morella allo scopo di porre fine allo Scisma, che dopo il Concilio di Pisa si era ulteriormente aggravato. D'altronde l'indisponibilità di Benedetto XIII a qualsiasi via di risoluzione del conflitto che contemplasse la possibilità della sua rinuncia al soglio pontificio aveva praticamente isolato Pietro di Luna. Deluso, Ferrer si recò per qualche mese in Aragona, dove bisogna collocare il sermone appena riportato.

Ma la questione scismatica richiese nuovamente l'intervento di Ferrer, giacché era prevista una riunione internazionale a cui avrebbero partecipato Ferdinando I, Benedetto XIII e l'imperatore Sigismondo. L'incontro si sarebbe dovuto tenere a Nizza ma infine ebbe luogo a Perpignano, a causa del peggioramento delle condizioni di salute di Ferdinando I. Vincenzo assunse grande rilevanza come ambasciatore nei contatti a Perpignano con i delegati di Sigismondo, ma anche lui poi si ammalò.[177] Lo stato fisico e psichico di Vincenzo potrebbe essere il segno della consapevolezza di aver sbagliato: la sua zelante difesa di Benedetto XIII non soltanto prolungò e aggravò la situazione, ma poteva inoltre essere interpretata come un grave errore di quell'uomo in odore di santità. Secondo alcuni testimoni del processo di canonizzazione, Ferrer guarì dopo una nuova visione, per pronunciare poi un sermone di grande valenza politica.

Il 7 novembre 1415, quasi come ultimatum pubblico nei confronti della testardaggine dell'ormai estromesso Pietro di Luna, Vincenzo avrebbe predicato un sermone dal tema *ossa arida audite verbum Dei.*[178] In realtà non riuscì a sortire alcun effetto. Come accade di solito, i problemi spirituali si accompagnano a quelli civili, e la posizione di Pietro di Luna era tale da far temere la possibilità di un grave conflitto bellico. Così, i rappresentanti dei territori ancora obbedienti al Papa Luna (Castiglia, Navarra, Aragona e le contee di Foix e Armagnac) decisero di riunirsi per analizzare la situazione. La risoluzione adottata dalla Corona di Aragona, ovvero il ritiro

[177] Esaurite tutte le possibili vie di soluzione dello Scisma, essendo noto il rifiuto di Pietro di Luna a rinunciare al papato, era ovvio che prima o poi la risoluzione sarebbe passata attraverso la scomunica di Benedetto XIII. Così sarebbe successo nel 1417.

[178] Ez 37,4. Cfr. FAGÊS, *Historia de...*, tomo II, cit., pp. 101-102. Raccolto il *thema* per PERARNAU I ESPELT, Josep. "Aportació a un inventari del sermons de Sant Vicenç Ferrer: temes bíblics, títols i divisions esquemàtiques". *Arxiu de Textos Catalans Antics*, nº. 18, 1999, p. 704.

dell'obbedienza a Benedetto XIII, venne resa pubblica il 6 gennaio 1416, e come ci si poteva aspettare, fu scelto lo stesso Vincenzo per l'annuncio decisivo che avrebbe portato a buon fine il Concilio di Constanza, con la risoluzione dello Scisma.[179]

1.5. Vecchiaia e morte

Ancora nel 1416 Ferrer ritornò a predicare nel Roussillon e in Catalogna, dove ricevette l'invito di diverse autorità a recarsi al Concilio di Costanza. Tra le lettere recapitate al Valenciano risalta per la scrittura squisita quella di Jean Gerson.[180] Oggi si esclude la sua presenza al Concilio –nonostante gli inviti di Ferdinando I, del suo successore Alfonso V, oltre che del citato Gerson– sebbene diversi agiografi scrivano che fu addirittura lui a proclamare il nuovo e unico papa Martino V.[181]

Gli ultimi tre anni di vita di Vincenzo sono legati ai territori dell'attuale Francia, a cominciare da alcune città del Sud come Beziers, Castres o Tolosa.[182] Riguardo a questa campagna, le notizie ci dicono che probabilmente, come anticipato, la Compagnia cominciava a ridursi: sarebbe stata formata da un numero di membri compreso tra 80 e 100, inclusi i confratelli,[183] ma con una maggioranza di cittadini provenienti dai luoghi visitati. Questi approfittavano delle processioni per essere vicini a un possibile futuro intermediatore con la divinità.

Sull'attesa generata da Vincenzo fuori dai territori della Corona d'Aragona, ci pare sintomatico menzionare un fatto. Nel 1416 Ferrer predicò nella cattedrale di Saint Flour (Alvernia), dove si trovava una *reclusería* dipendente dal comune, ovvero un

---

[179] FAGÊS, *Historia*..., tomo II, cit., p. 104, copia una lettera di Juan Lecomte a Pedro Thillia dove si illustra il sermone che Vincenzo Ferrer pronunciò prima dell'annuncio.

[180] ROBLES SIERRA, "Correspondencia de San...", cit., pp. 212-214.

[181] Pare sia stato l'abate Giovanni Triternio l'autore che introdusse questo errore, poi ripreso da Teoli nell'opera citata. Cfr. TEOLI, *Storia della*…, cit., p. 194.

[182] Nella Bodleian Library si conserva il sermone che Vincenzo pronunciò il Venerdì santo del 1416 a Toulouse. Cfr. BRUNEL, Clovis. "Le sermon en langue vulgaire prononcé à Toulouse par saint Vincent Ferrier le vendredi saint 1416". *Bibliothèque de l'école des chartes*, nº. 111, 1953, pp. 5-53. È necessario rimandare a questo sermone non soltanto per avere una prova della resistenza fisica di un ormai vecchio oratore (la predicazione durò sei ore), ma anche per vedere all'opera la sua grande eloquenza. Infine, nella Bibliothèque Municipale di Toulouse si conservano due manoscritti contenenti sermoni di Vincenzo Ferrer sui quali torneremmo per analizzare in particolare due miniature che raffigurano il santo.

[183] Si veda il caso di Puy in FAGÊS, *Historia de*..., tomo II, cit., p. 180.

luogo che accoglieva persone che decidevano volontariamente di passare il resto della propria vita in solitudine, rinchiuse in una stanza minuscola e tra i tormenti delle penitenze.[184] È documentata come eccezionale la liberazione di un certo Jean Richard, rinchiuso in una cella della *reclusería*, per ascoltare la predicazione di Ferrer, circostanza appunto assolutamente straordinaria, addirittura una "*infraction unique à la règle impérieuse du Reclusage*".[185] Richard aveva scelto quella vita nel 1406 ed era ormai vecchio e malato –nell'articolo citato viene descritto come il *Mathusalem du Reclusage de Sainte Christine*–, ma la straordinarietà della figura di Vincenzo lo indusse a contravvenire al suo voto.[186]

Tutti desideravano ascoltare la parola di Vincenzo. I suoi sermoni, per durata, intensità, saggezza, capacità di adeguarsi agli ascoltatori, espressività, scenografia, o forse per un rapporto privilegiato con la divinità, furono veri e propri nuclei popolari di trasmissione del Vangelo.[187] La predicazione fu l'essenza vitale di Vincenzo Ferrer. Fu la scelta –imposta, se si vuole, dalla divinità– di un teologo di ottima formazione. I suoi sermoni erano concepiti come uno strumento di azione sociale, e il suo successo attraverso il continente è indiscutibile. È pur vero, in buona misura, che il processo di

---

[184] Su queste pratiche nella Spagna medievale si veda CAVERO DOMÍNGUEZ, Gregoria. *Inclusa intra parietes. La reclusión voluntaria en la España medieval*. Toulouse: Framespa, 2010. A Valencia, ormai nel secolo XIX, si accennava al fatto che non rimanessero tracce degli spazi destinati a questa pratica nella parrocchia di San Andrés: "*Antiguamente había incrustados en la pared de esta iglesia varias lauras o celdas, donde vivían mujeres retiradas, a espensas de las públicas limosnas.Hoy ni quedan vestigios de estas habitaciones*". Cfr. BOIX, Vicente. *Manual del viajero y guía de los forasteros en Valencia*. Valencia: Imprenta de José Rius, 1849, p. 147.

[185] BOUDET, Marcellin. "Documents inédits sur les recluseries au Moyen-Age. La recluserie du Pont Sainte-Christine a Saint-Flour". *Revue de la Haute-Auvergne*, tome quatrième, 1902, p. 8. Fagês racconta la storia in maniera sui generis, attribuendo al penitente un altro nome, Juan Durand. Cfr. FAGÊS, *Historia de...*, tomo II, cit., pp. 174-176.

[186] Nella documentazione leggiamo: "*Ont paghat a Hugo Benezeyt per dos pichers de vin lo jorn que lo Reclus yssit per auzir los sermos de Me Vicens, donatz al Reclus et sa companhia ...XVI d*.". Cfr. BOUDET, "Documents inédits…", cit., p. 32.

[187] Non possiamo diffonderci sull'argomento, però giova ricordare un episodio particolarmente significativo della grande capacità espressiva vicentina, quando a Valencia il giorno di Pentecoste del 1413 criticava la maniera trascurata in cui molti uomini pregavano attendendo contemporaneamente ad altre occupazioni: "(…) *xa, xa, xa, Marieta, posa l'olla, Pater Noster*". Un malcostume condiviso anche dalle donne, che mentre si truccavano recitavano le preghiere: "(…) *Ave Maria, xa,xa,xa, no val res ayanpoch*". Cfr. SAN VICENTE FERRER. *Sermons.* Volum primer. (A cura di Josep Sanchis Sivera). Barcelona: Editorial Barcino, 1971, p. 137. Più illustrativa è l'affermazione del *reportatore* di Valencia il Venerdì santo di quell'anno: "*Die veneris sancta non valui scribere sermonem propter fletum*". Cfr. SAN VICENTE FERRER. *Sermons de Quaresma*. II. (A cura di Manuel Sanchis Guarner). València: Albatros Edicions, 1973, p. 170.

canonizzazione avrebbe sovradimensionato i fatti, innanzitutto quelli taumaturgici,[188] però in questo percorso abbiamo documentato diverse pacificazioni, conversioni, modificazioni di leggi, interventi diretti nella politica internazionale, nonché la creazione di una compagnia spontanea, e tutto questo soltanto grazie alle sue prediche.

Per avvicinarci il più possibile alla vita quotidiana degli ultimi anni di vita di Vincenzo, dedicati esclusivamente alla predicazione, è ancora valido un vecchio e poco noto studio di Artieres basato sulla raccolta e trascrizione delle notizie riportate in un libro di spese della città di Millau in rapporto con il soggiorno del Valenciano tra il 29 giugno e 29 luglio di 1416.[189] Riteniamo che esso abbia un grande valore sia per l'obiettività delle notizie, relative soltanto alle spese sostenute dal comune, sia perché questo tipo di fonte è pressoché assente nelle agiografie, una circostanza che rende particolarmente difficile comprendere il personaggio nella sua natura più umana. In questo modo si documentano: la delegazione che partì per incontrare Vincenzo, la costituzione di una commissione per ricevere il domenicano, i lavori realizzati per modificare lo spazio urbano in funzione delle sue prediche, l'arrivo in città, l'alloggio, gli accompagnanti (vi sono due cantanti tra loro), l'alimentazione, il rifiuto del denaro offerto dal comune, ecc.

Questo *modus vivendi* è documentato quasi sistematicamente nei diversi luoghi che visita in questi ultimi anni in Francia. Raccontano i suoi agiografi che nel 1417 incontrò Nicoletta di Corbie.[190] In quell'occasione la donna avrebbe profetizzato che la morte di Vincenzo sarebbe avvenuta da lì a due anni.[191]

Nel 1417 Ferrer arriva a Digione, dove, oltre alle ormai consuete sistemazioni urbane per facilitare il flusso di gente, si documenta la messa in atto di importanti

---

[188] E non ci riferiamo soltanto al gran numero di miracoli, ma anche alla qualità. Valga l'esempio della castità: secondo un testimone del processo il futuro santo non avrebbe mai neppure visto le parti intime del suo corpo.

[189] ARTIÈRES, Jules. "Documents inédits sur la ville de Millau. Passage de saint Vincent Ferrier á Millau". *Mémoires de la Société des Lettres, Sciencies et Arts de l'Aveyron*, tome XXI, 1921, pp. 565-570. Il libro di conti in questione, che si trovava negli Archivi Comunali (con la segnatura CC 399), fu elaborato da Johan Johan, *Consul Boursier* di Millau; vi si riportavano le spese degli anni 1416-1417.

[190] FAGÊS, *Historia de...*, tomo II, cit., p. 189.

[191] Oggi alcuni studiosi mettono in dubbio questo incontro. Ricordiamo comunque che nel convento delle clarisse di Besançon si venera una croce che la tradizione vuole sia stata donata da Ferrer a Colette. Cfr. SUOR MARIE-ELIZABETH. "Colette di Corbie". VAUCHEZ, A. (coor.). *Storia dei santi e della santità cristiana. Volume VII. Una Chiesa in pezzi (1275-1545)*. Milano: Eraclea, 1991, p. 133.

misure di sicurezza. L'ormai declinante Compagnia, chiamata allora degli *Jacobini*, aveva il permesso di chiedere elemosine. In seguito il domenicano si muoverà verso ovest, passando per Nevers, Bourges, Tours, arrivando infine in Bretagna per la porta di Nantes. In Bretagna visse gli ultimi quattordici mesi della sua vita, tra le città di Vannes, Saint Breiuc, Saint-Malo, Dol, Rennes, ecc. In questo periodo realizza anche diversi viaggi in Normandia.[192] Solitamente negli spostamenti del predicatore il primo passo si deve alla lettera di un'autorità o all'intervento di un ambasciatore municipale o reale. Così accade anche nei casi del duca di Bretagna Giovanni V, con il suo invito nella città di Vannes, e in quello di Enrico V di Inghilterra, che chiama Vincenzo in Normandia.[193] In un momento così complesso, in quelle terre c'è certamente bisogno di un pacificatore o anche, considerando la gravità dei conflitti, di un legittimante delle cause di ciascuna delle parti.

Gli agiografi che seguono il processo di canonizzazione ci raccontano il doppio ricevimento del Valenciano a Vannes, il 6 marzo del 1418. Fuori delle mura, a diverse miglia di distanza dalla città, lo accolsero tutte le autorità civili e religiose e, più vicino al centro urbano, gli si fece incontro il grosso della popolazione indigente, in particolare ciechi e minorati fisici. Pare comunque che il ricevimento fu specialmente pomposo a Saint Patern, il quartiere centrale di Vannes. Giovanni V fu il principale artefice di tutto il soggiorno di Ferrer in Bretagna. Inoltre si ricordi che, secondo testimoni vincolati all'agiografia, il duca avrebbe ricevuto la grazia divina di un erede grazie all'imposizione delle mani di Vincenzo Ferrer sulla moglie Giovanna.[194]

---

[192] Sulla campagna in Bretagna: CASSARD, Jean-Christophe."Le légat catéchiste. Vincent Ferrier en Bretagne (1418-1419)". *Revue historique*, nº. 298, vol. 2, 1998, pp. 323-342; CASSARD, "Un valencien en Bretagne…", cit.; CASSARD, Jean-Christophe, "Vincent Ferrier en Bretagne: une tournée triomphale, Prèlude à una riche carrière posthume". HODEL; MORENZONI (dir.), *Mirificus praedicator...*, cit, pp. 77-104; NIEDERLENDER, Philippe."Vincent Ferrier prédicateur du jugementet thaumaturge". TONNERRE, N. Y. *et al* (ed.). *2000 ans d'histoire de Vannes*. Vannes: Archives municipales-Animation du patrimoine, 1993, pp. 71-94; MARTIN, Hervé. "La mission de saint Vincent Ferrier en Bretagne (1418-1419): un exercise mésuré de la violence prophétique". *Bulletin de l'Association Brétonne*, nº. 106, 1997, pp. 127-141.

[193] Nel 1417 Giovanni V spedì tre lettere per convincere Vincenzo a recarsi nei suoi domini. Cfr. BLANCHARD, René. "Durée de l'apostolat de Saint Vincent Ferrier en Bretagne". *Revue de Bretagne et de Vendée*, maglio 1887, pp. 3-11. A quanto pare, fu a Rennes che, secondo diversi agiografi, Enrico V inviò un ambasciatore per chiedere al Valenciano di recarsi in diverse città della Normandia, all'epoca dominio della corona inglese. Cfr. VIDAL Y MICÓ, *Historia de la*…, cit., p. 273.

[194] Cfr. ANTIST, *La vida y historia del apostólico predicador...*, in ESPONERA CERDÁN (ed.), cit., p. 354; CASSARD, "Vincent Ferrier en Bretagne…", cit., p. 83.

Due mesi dopo la trionfale entrata di Vincenzo a Vannes, il domenicano si cimenta in una nuova missione, questa volta in Normandia. Forse lo scopo iniziale di questo viaggio, dopo la chiamata di Enrico V tramite un ambasciatore, era quello di porre termine alla Guerra dei Cent'Anni. Il re inglese, autoproclamatosi *the Scourge of God,* avrebbe ascoltato i sermoni di Vincenzo *legatus a latere Christi* nella città di Caen, intorno al maggio del 1418.[195]

Vincenzo Ferrer tornò in Bretagna, dove un insieme di circostanze, nessuna casuale, fece del predicatore valenciano un santo bretone. Gli agiografi insistono sulla provvidenza divina della sua morte a Vannes, già predetta da Cristo,[196] e persino inevitabile dopo il miracolo accaduto la notte in cui il futuro santo intendeva tornare a Valencia.[197] Cassard spiega in poche righe in quale astuta maniera le autorità di Vannes cercarono di accaparrarsi un possibile santo, sfruttando l'intreccio degli eventi:

> *Il n'entrè pour rien* [Vincenzo Ferrer] *dans l'élection du lieu de son trépas: dûment avertie de son état de santé alarmant, la famille ducale s'empresse, en effet, da ramener maître Vincent dans le cité de Saint Patern où la duchesse Jeanne l'entoure de ses soin empressés durant sa maladie, avant de l'accompagner tout au long de son agonie. Dès son dèces, l'èvêque et le chapitre mettent le main sour la dèpouille mortelle -toilettée par la duchese en personne, elle est exposée sous bonne garde dans la sacristie de la cathédrale- car il leur faut dissuader les Prêcheurs de réclamer trop fort le corps de leur frère défunt à seule fin de l'enterrer dans le cimetièrede l'un de leurs*

[195] Cfr. PEYRONNET, Georges. "L'étrange rencontre d'un conquérant dévot et d'un prédicateur messager de paix: Henri V d'Angleterre et Saint Vincent Ferrier (1418)". *Revue d'histoire ecclésiastique*, vol. 87, nº. 3-4, 1992, pp. 663-681; KINGFORD, Charles Lethbridge (ed.). *The First English Life of King Henry the Fifth written in 1513 by an anonymous Author known commonly as The Translator of Livius.* Oxford: Clarendon press, 1911, pp. 34-36; MUIR WILSON, I.M.U. "Henry V. of England in France, 1415-1422". *The Scottish Historical Review*, vol. 20, nº. 77, 1922, p. 35; FAGÊS, *Historia de…*, tomo II, cit., pp. 220-225. Non abbiamo documenti che attestino la data di questa riunione. Vidal per esempio la situa nel novembre del 1418. Cfr. VIDAL Y MICÓ, *Historia de la*…, cit., p. 277.

[196] Ancorché questa notizia sia un'aggiunta posteriore degli agiografi in rapporto con la visione avignonese. Cfr. RANZANO, *Vita sancti*…, cit., p. 490.

[197] *Proceso de Canonización*…, cit., testigo numero due a Vannes, p. 202; VIDAL Y MICÓ, *Historia de la*…, cit., p. 282.

couvents. Une fosse creusée à la hâte parmi le pavage du choeur de l'église diocésaine l'accueille fin abril 1419 sans plus de frictions.[198]

Torneremo più approfonditamente sulla questione del grande vantaggio che ricavava il ducato di Bretagna dal fatto di avere nella sua capitale un uomo che, vicino alla morte, mostrava i segni della santità. Questo è ancor più vero in quel momento, assai complesso, dal punto di vista politico, per i Montfort.[199] I resti del domenicano diventeranno un nuovo e definitivo volano economico per Vannes.

È utile ricordare, allo scopo di rimarcare la rilevanza del soggiorno bretone nell'agiografia del domenicano –e anche, forse, l'interesse suscitato nelle autorità del ducato–, che i 311 bretoni rappresentarono l'83% di tutti i testimoni nel processo di canonizzazione; inoltre, essi attestarono ben 700 miracoli, vale a dire l'80,5% di tutti quelli riconosciuti. Se ricordiamo l'affermazione di Cátedra sulle fonti biografiche del santo menzionata all'inizio di questo capitolo, si evidenzia la necessità di analizzare questi documenti per capire in quale modo si sia costruita culturalmente la figura di Vincenzo più vicina all'agiografia. Paradossalmente, riteniamo che per conoscere meglio il personaggio storico è indispensabile concentrare gli sforzi sulle notizie coeve alla vita di Ferrer, quando l'uomo predomina sul santo.

Dopo la morte del domenicano, Giovanni V fece arrivare a Martino V, attraverso il suo consigliere personale Salomon Périou, un registro elaborato da Henri Le Médec con i miracoli accaduti grazie all'intercessione di Vincenzo Ferrer, con lo scopo ovvio di dare avvio al processo.[200] Tutta un'altra storia, che vedremo nei prossimi capitoli in rapporto con l'immagine di *Beatus Vincentius*, poi san Vincenzo Ferrer.

---

[198] CASSARD, "Vincent Ferrier en...", cit., p. 77. Va ricordato che poche settimane prima non vi erano elementi che potessero far pensare che la morte di Vincenzo Ferrer sarebbe avvenuta a Vannes, giacché vi entrò alla fine di febbraio.

[199] Nonostante che la guerra si fosse fermata per qualche tempo dopo la battaglia di Azincourt (1415) e, anche a livello della corona ducale, si fosse prodotta una tregua effimera nella disputa dei Montfort contro i loro rivali della casa Penthièvre, tutto faceva pensare a una recrudescenza del conflitto, come effettivamente accadde nel 1420, quando Giovanni V fu rapito dai Penthièvre. D'altronde vi era l'opportunità di avere un santo legittimante della casa Monfort, come vedremo in maniera approfondita più avanti.

[200] Informazione citata, fra gli altri, da CASSARD, "Vincent Ferrier …", cit., p. 91; DE GARGANTA; FORCADA, (dir.), *Biografía y escritos*…, cit., p. 266; LE GRAND, Albert. *Les vies des saints de le Bretagne armoricque*. Quimper: J. Salaün, 1901, p. 418. Alberto Velasco, rinviando a MARTÍNEZ FERRANDO, *San Vicente Ferrer y la*…, cit., valuta la possibilità di identificare questo codice con la

In conclusione, in queste pagine abbiamo tentato di aprire nuove strade per comprendere la figura di Vincenzo Ferrer secondo una prospettiva più legata al contesto storico che non alla tradizione agiografica. Una buona parte degli episodi biografici, dall'imposizione del nome di battesimo fino al luogo della morte –passando per la scelta dell'ordine domenicano–, poterono rispondere essenzialmente a questioni più terrene che divine. Probabilmente il periodo decisivo per mostrare la contrapposizione tra ragioni storiche e ragioni agiografiche è quello relativo ai mesi tra il 1379 e il 1380, nei quali Ferrer subì il divieto di sostenere la causa avignonese, sopportando critiche, reprimende e addirittura insulti.

È molto probabile che l'ottenimento del titolo di maestro in Teologia rispondesse a un favore personale, ma d'altro canto l'arrivo al trono d'Aragona di Giovanni I rappresentò un appoggio importante agli interessi del domenicano, tanto nella questione dello Scisma quanto nella politica sulla questione degli ebrei, obbligati a vivere emarginati e costretti a onorare le feste cristiane. Questa confluenza di fattori, ai quali dobbiamo aggiungere in seguito la posizione privilegiata nel palazzo avignonese al servizio di Benedetto XIII, configura un personaggio illustre del quale però non esistevano notizie contemporanee sulla futura santità.

Come i profeti dell'Antico Testamento, sarà il supposto contatto con la divinità avvenuto ad Avignone l'evento che attribuirà a Vincenzo la condizione di eletto. In questo modo sarebbe nato il suo nuovo ruolo nel seno della cristianità, il cui impatto sarebbe stato sempre più significativo tanto ufficialmente quanto a livello popolare, raggiungendo poi il suo apogeo negli ultimi dieci anni di vita, quando finalmente appaiono le testimonianze che attribuiscono a Ferrer la capacità di compiere *cosas admirables*, o anche opere che *són maravelloses o miraculoses*.

---

raccolta di miracoli che il duca di Bretagna spedì più tardi a Enrico, fratello di Alfonso il Magnanimo.Cfr. VELASCO GONZÁLEZ, "De València a Vannes…", cit., p. 405. Non sarebbe l'unico codice con queste notizie che si riferiscono al Vincenzo Ferrer prima della canonizzazione. Yvo Natalis, cappellano della cattedrale di Vannes, scriveva quattro anni prima del processo di canonizzazione una raccolta di miracoli –nessuno dei quali osservati direttamente dall'autore– legati al sepolcro del Valenciano. Cfr. *Proceso de Canonización...*, cit., p. 389.

Predicación del santo, Maestro de la Vista de Santa Gúdula.

2. *Ara vejats, quiscú de vosaltres voleu haver retaules en casa*

El convento dominico de Nuestra Señora de Las Caldas de Besaya conserva unas tablas flamencas que representan episodios de la vida y milagros de San Vicente Ferrer.[201] En la Predicación del Santo (fig. 1), el valenciano aparece sosteniendo una imagen con la cual parece ilustrar el discurso que dirige a su auditorio. Aunque el conjunto pictórico flamenco es tardío (finales del siglo XV), sirve para centrar la cuestión de este estudio, atento a la relación del valenciano con el arte coetáneo. Alusiones verbales en su prolijo sermonario respecto a lo que hoy denominamos producción artística y cultural, así como reflexiones escritas y objetos conservados, dan luz sobre un aspecto apenas tratado en el campo de la historia del arte.[202] Además de la revisión y ampliación de las referencias y conexiones vicentinas respecto al triángulo de

[201] Sobre estas tablas, analizadas en el capítulo 7, véase: CAMPUZANO RUIZ, Enrique; Fundación Santillana (ed.). *Arte de Flandes en Cantabria*. Santillana del Mar: Fundación Santillana, 1989; BERMEJO MARTÍNEZ, Elisa. "Maestro de la Vista de Santa Gúdula. Vida de San Vicente Ferrer. Cristo ante Pilatos. La Ascensión". FERNÁNDEZ PARDO, F. (coor). *Las tablas flamencas en la ruta jacobea*. San Sebastián, Diócesis de Calahorra y La Calzada-Logroño, Madrid: Fundación Banco Santander Central Hispano, 1999, pp. 334-337; COFIÑO FERNÁNDEZ, Isabel. "Tablas flamencas del Maestro de la Vista de Santa Gúdula. Convento de Nuestra Señora de las Caldas de Besaya". En: https://www.unican.es/NR/rdonlyres/B394CD31-0DD9-4C76-948B A1C5C555006C/0/Piezadelmesjunio2010LasCaldas.pdf (Fecha de consulta: 11/01/2014). Análisis pormenorizado de una de las tablas en: CAMPUZANO RUIZ, Enrique (com.). *2000 Anno Domini. La Iglesia en Cantabria.* Santillana del Mar: Museo Diocesano "Regina Coeli", 2000; ARIAS MARTÍNEZ, Manuel. "Predicación de san Vicente Ferrer y Ascensión de Cristo". SÁNCHEZ DEL BARRIO, A. (ed.). *Comercio, mercado y economía en tiempos de la reina Isabel*. Medina del Campo: Museo de las Ferias, 2004, pp. 132-134.

[202] Las únicas incursiones monográficas al respecto: ALMELA Y VIVES, Francisco. "Los valores estéticos en san Vicente Ferrer". *Revista de Ideas Estéticas*, Tomo XV, nº. 57, 1957, pp. 3-30; TOLDRÀ I VILARDELL, Albert. "Sant Vicent contra el pintor gòtic. Sobre el «triangle» de l'expressió medieval". *Afers: fulls de recerca i pensament*, nº. 41, 2002, pp. 37-55. El trabajo de Toldrà ha sido un referente esencial en este apartado, si bien lo hemos ampliado merced a una mayor atención al sermonario vicentino y al patrimonio material. Un estudio fundamental para nuestro enfoque aunque no atienda la figura de Ferrer en BOLZONI, Lina. *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*. Torino: Einaudi, 2002. Centrado en otros predicadores bajomedievales, destaca el artículo de DEBBY, Nirit Ben–Aryeh. "The Italian preachers' use of the visual arts". MUESSIG, C. (ed.). *Preacher, sermon and audience in the Middle Ages*. Leiden and Boston: Brill, 2002, pp. 127-153.

expresión medieval incluimos nuevos argumentos en torno a la cualidad del dominico como consumidor artístico o amplificador de imágenes retóricas, entre otros aspectos.[203]

2.1. Testigo y testimonio de excepción

Su obediencia al voto de pobreza y su rechazo al mundo temporal, leal a los principios de su orden en el primer caso y opción personal en el segundo, impiden analizar al dominico como promotor de arte.[204] No obstante, disponemos de indicios para presentar a Vicente Ferrer con un enfoque atento al uso y consumo artístico. Por otro lado, son innumerables las referencias que realizó el valenciano en torno a la producción cultural del momento, incluso a la metodología de algunas de esas prácticas artesanales. Esas huellas sirven –en particular y en su conjunto–, para comprender mejor la percepción artística y el concreto empleo de esos conocimientos a los fines de Ferrer, quien de manera implícita se mostró deudor de los tres valores conferidos por el *Aquinate* a las imágenes, a saber:

- *Ad instructionem rudium, qui eis quasi quibusdam libris edocentur*.
- *Ut incarnationis mysterium et sanctorum exempla magis in memoria essent, dum quotidie oculis repraesentantur.*
- *Ad excitandum devotionis affectum, qui ex visis efficacius incitaturquam ex auditis.*[205]

---

[203] Nótese que algunos productos artísticos que tendrían cabida en este capítulo se desarrollarán en otras secciones de este estudio por diversas circunstancias. Advertimos los casos más significativos. El primero de ellos es el *entremès de Mestre Vicent*, al que le dedicamos una monografía. De manera indirecta –a través de un supuesto códice con el ordinario de misa–, se ha especulado sobre el peso de la figura vicentina en la figuración de unos ángeles músicos en Notre Dame en Kernascléden. Los tratamos en el capítulo 4 por su proximidad con una probable figuración de Ferrer en la misma iglesia.

[204] Una actitud muy diversa respecto a su coetáneo y compañero de orden bajo obediencia romana, Giovanni Dominici (Florencia, 1356 ó 1357- Buda, 1419) quien patrocinó y colaboró en la producción pictórica, entre otros, del convento agustino de *Corpus Domini* (Venecia) y el convento dominico de San Marcos (Florencia). Incluso se especula sobre su posible ejercicio pictórico. Cfr. DEBBY, "The Italian…", cit.

[205] SANTO TOMÁS DE AQUINO. *Scriptum super sententiis Magistri Petri Lombardi*, libro III, distinctio 9, quaestio 1, art. 2. Por la formación –y devoción– tomista del valenciano, citamos al Aquinate como referente, si bien estas concepciones de las cualidades artísticas circulaban desde la Alta Edad Media, siendo un hito la carta de Gregorio Magno al obispo Sereno de Marsella. En todo caso, las palabras reproducidas del Doctor Angélico tendrían amplio eco en la comunidad dominicana, gracias también a su inclusión en el llamado *Catholicon* de Johannes Balbus, obra que el propio Ferrer cita en algunas de sus intervenciones. Cfr. SAN VICENTE FERRER. *Colección de Sermones de Cuaresma y otros según el Manuscrito de Ayora.* (Edición de Fray Adolfo Robles Sierra, O.P.). Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1995, p. 18.

Uno de los aspectos más interesantes desde la perspectiva de nuestro estudio radica en la comprobación de las tensiones generadas por el arte a los ojos de Ferrer, precisamente en los tres valores recién señalados, siempre bajo la incesante advertencia del dominico sobre el riesgo que suponía caer en el pecado idólatra, acorde con la constante actitud ambigua de la Iglesia medieval respecto a las imágenes, oscilante entre el rechazo por el temor ante la idolatría y su beneplácito hacia ellas como herramienta didáctica para los iletrados.[206] Las imágenes podían instruir, pero también descarriar, pervirtiendo la memoria de diversos misterios cristianos y germinando la que parece una nunca aniquilada devoción herética.

Vicente Ferrer refirió especialmente imágenes, pero también oficios artísticos como el de pintor o platero, así como valores urbanísticos, instrumentos musicales y cancioncillas.[207] Atesoró un ingente número de narraciones que hoy nos ayudan a contrastar sus valoraciones en torno a las habilidades artesanales, despreciadas lógicamente respecto a las artes liberales, las cuales también ocupaban un escalón inferior en relación a la Sagrada Escritura.[208] Una postura habitual entre los hombres de la Iglesia del período. La Biblia era principio, medio y fin de la intervención del predicador, y a ella iba dedicado todo el sermón, siempre con objeto evangelizador y con la promesa de la retribución divina para el buen cristiano. Incidiendo en la escasa trascendencia del mundo terrenal, Ferrer indicaba que todo oficio o labor se supeditaría a la única acción remanente en el paraíso:

> *Sus axí és de vosaltres, que de tots quants officis ha en aquest món, no·n romandrà sinó hu, ço és: loar e beneir lo nom de Déu, que en paraís no·y ha çabaters, ni sartres, ni lauradors, car no n'i cal, car tots són calçats e vestits de glòria…*[209]

---

[206] Al respecto véase: BELTING, Hans. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Tres Cantos: Akal, 2010.

[207] Aunque nuestros esfuerzos se concentren exclusivamente en analizar la relación de Vicente Ferrer con las imágenes, existen alusiones de Ferrer a otras disciplinas como el urbanismo, la orfebrería, la música o el arte de la guerra. Cfr., respectivamente: SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, I, cit., pp. 247-248; SAN VICENTE FERRER. *Sermons.* Volum segon. (Edición de Josep Sanchis Sivera). Barcelona: Barcino, 1934, p. 108; SAN VICENTE FERRER, *Colección de Sermones de Cuaresma y otros*…, cit., pp. 57-58; CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad*…, cit., pp. 596, 606.

[208] "*Axí com sciència mala és partida en set arts, que són: gramàtica, lògica, rectòrica, música, aritmètica, geumetría e astronomia, en les quals està tota la sciència dels philòsofs…*". Cfr. SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, II, cit., p. 223.

[209] SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, I, cit., p. 116.

Ocasionalmente ayudado con una tabla, Ferrer dedicó buena parte de sus esfuerzos a *loar e beneir lo nom de Déu* ante la proximidad de la parusía. Muchas de sus alabanzas al Dios creador del universo y de todo lo que lo compone, le invitaron a parangonar a *Déu* con un arquitecto, platero o pintor, siguiendo la tendencia de otros predicadores bajomedievales.[210]

Siendo unísono el objetivo de ilustrar aspectos de la doctrina cristiana, Ferrer se presenta coherente, con tendencia al oportunismo en sus juicios artísticos. Juicios que se configuran desde una vertiente moralizadora, nunca estética. Elige arbitrariamente las historias vinculadas al arte que aleccionan su discurso, aun cuando revelan contradicciones en aspectos como la presencia de la divinidad de las imágenes, el valor de los sentidos, etc. Ferrer no sería consciente de esas paradojas o no le importarían, tanto por el escaso valor otorgado a lo que nosotros denominamos arte como por la sumisión de la congruencia a su propósito.

Como cabía esperar, cualquier manifestación propicia para la transmisión de la verdadera fe o afable con ésta es considerada positivamente. No sólo en su significado, sino también en su forma, uniendo utilidad y gusto. Nada nuevo si recordamos que la alianza de los valores anagógicos, pedagógicos y estéticos fue una constante desde la Alta Edad Media.[211] Un ejemplo obvio al respecto se encuentra en las disquisiciones de Ferrer en torno a la música, hermosa y encantadora cuando procede de los ángeles. Fútil cuando es pagana o libertina. Es habitual el *exemplum* del monje que disfrutando del canto angelical cree que sólo han transcurrido quince minutos, cuando en realidad han pasado cuatrocientos años, frente al desprecio explícito a las canciones profanas, cantadas tanto por idólatras como por cristianos tibios.[212]

---

[210] Especialmente prolija fue la comparación de Dios como arquitecto, de raíz veterotestamentaria y amplia difusión figurativa, y como platero, generalmente por su intrínseca relación con los materiales preciosos. Una obra conocida que representa a Dios como arquitecto es el retablo de Santo Espíritu de Pere Serra, en la Iglesia de Santa María de Manresa (Barcelona). La equiparación del Señor a un pintor también la realizó Bernardino de Siena. El caso de la metáfora del franciscano y otros en DEBBY, "The Italian…", cit.

[211] TOLDRÀ I VILARDELL, "Sant Vicent contra…", cit., p. 38.

[212] Sobre el *exemplum* véase SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, I, cit., pp. 51-52. En latín, con ligeras modificaciones, en: SAN VICENTE FERRER, *Sermonario de San Vicente Ferrer del Real Colegio-Seminario…*, cit., p. 41. El rechazo a las canciones profanas se observa en expresiones como: "*E axí aprenets lo Credo, axí com aprenets les cançonetes vanes, que totes toquen al paper*", en SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, III, cit., p. 227; "¿Conoces el credo o los artículos de la fe? Responden, «No, porque

Incluso los escasos valores sensibles o de gusto concedidos por Ferrer a interpretaciones musicales sin temática concreta, simbolizaban en último lugar las bondades cristianas:

> *Sabeu, bona gent, que quant algún cantador canta de nit tan dolçament, que·s paren alguns a les fenestres a hoir lo que canten, dolçor ne han, que encara que algú los vulle contestar, a ells sembla que no·ls diguen res: axí están enamorats e·l plaer de cantar; axí están nostre Senyor Déu, e los sants, a los àngels, escoltant quant algú fa penitència, cascú per sa fenestra.*[213]

Todas y cada una de las observaciones de Ferrer en torno al arte van ligadas a la instrucción de su discurso. En sus sermones no hay alusión alguna a las obras de arte o al desarrollo de las bellas artes *per se*; están siempre subordinadas a temas evangélicos.

Sus estimaciones evocan la compleja relación entre sermón y pintura: con idéntico criterio puede sostenerse tanto que la pintura se vio influida por la homilética, como que ésta se valió en diversos registros de la producción visual. En este último caso no sólo por el empleo de frescos, retablos y miniaturas como refuerzo de comprensión del discurso homilético para el creyente, sino por ejemplo, como habitual y peculiar herramienta nemotécnica del predicador, circunstancia que sin duda singularizaría el discurso.[214] El predicador disponía habitualmente de unos esquemas con los que configuraba sus sermones. Para su desarrollo contaba con la ayuda de un *Schedarium thematicum*, una especie de fichero con citas bíblicas sensibles de emplearse como *auctoritates*. Sin duda las manifestaciones figurativas sirvieron al predicador como

---

no sé leer», respuesta falsa y estúpida ¿Acaso no sabes algunas cancioncillas vanas? Y también si se compusiera en esta tierra una canción sobre materias vanas, seguro que antes de un mes muchos ya la conocerían de memoria…", en SAN VICENTE FERRER, *Sermones de Cuaresma en Suiza,…*, cit., p. 196. Existe un repetido ataque contra las cancioncillas entendidas como idólatras: "*E semblantment a la luna, quan és nova, que dien: «La luna de ma padrina –que·m farà cot e camisa– de cendat e de morat, –que Déu me cobre de bon fat– a la porta del mercat»*." Cfr. SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, II, cit., p. 148.

[213] SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, II, cit., p. 234.

[214] Al respecto descuellan los *Speculum Humanae Salvationis*, biblias, salterios, etc. Referente bibliográfico indispensable sobre el arte de la memoria en el medievo son las obras de CARRUTHERS, Mary. *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990 y CARRUTHERS, Mary; ZIOLKOWSKI, J.M. (ed.). *The Medieval Craft of Memory: An Anthology of Texts and Pictures.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002. Un caso concreto sobre estas conexiones en SANDLER, Lucy Freeman. "Rhetorical strategies in the pictorial imagery of fourteenth century manuscripts: the case of the Bohun Psalters". CARRUTHERS, M. (ed.). *Rethoric Beyond words: Delight and Persuasion in the Arts of the Middle Ages*. New York: Cambridge University Press, 2010, pp. 96-123.

recordatorio y como fuente de inspiración para con los instrumentos textuales advertidos.

El predicador fue una especie de guía para el espectador ante la imagen. Resultará arduo discernir la dirección de esas relaciones sin descuidar una obviedad: Ferrer no fue un hombre especialmente atento al arte, salvo cuando le servía para su hermenéutica o cuando éste interfería en su labor. El valenciano perseveró en el adoctrinamiento propio de su tiempo, en la evangelización, empleando constantemente la concordancia entre ambos testamentos[215] y revelando complejas cuestiones dogmáticas a través del concepto figura, ilustrando ese término precisamente a través de *exempla* que mencionaron diversas manifestaciones artísticas. También el Vicente Ferrer pintor del intelecto, transmisor de imágenes mentales que trascendieron la producción pictórica, empleó éstas para su único propósito: preparar la cristiandad. Incluso en su rol de usuario artístico apenas percibiremos interés específico o sensiblidad diversa hacia esos productos.

2.2. Ferrer consumidor de arte

Iniciamos el estudio con un análisis orientado al contacto directo y cotidiano del dominico –cuando no propiedad– con algunos objetos, artísticos a nuestros ojos y artesanales a los de sus contemporáneos. Conscientes de su multicausal uso sin la premisa de su presencia física, es necesario recordar cuán revisables son la mayoría de las fuentes que han tratado la cuestión, adscritas por lo general a la hagiografía. Grandes especialistas en la figura vicentina que nos sirven de referente difundieron información al respecto, casi siempre contagiada de anécdotas vinculadas a la fe. Véase este asunto con dos botones tratados por Sanchis Sivera:

---

[215] Recordamos que el simbolismo tipológico es un "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". Extraído de CALVÉ MASCARELL, Óscar. "El uso de la imagen del profeta en la cultura valenciana bajomedieval". *Ars Longa: cuadernos de arte*, nº. 20, p. 50. Sobre su origen y plasmación en el arte medieval: MÂLE, Emile. *El arte religioso del siglo XIII en Francia*. Madrid: Encuentro, 2001, pp.168-200. Una nota bibliográfica sobre la tipología bíblica en la exégesis antigua y medieval en: MOLINA I FIGUERAS, Joan. *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana.* Murcia: Universidad de Murcia, 1999, p. 57.

> Hay una imagen de la Virgen, que, según un historiador, «habló Muchas veces a San Vicente, el cual la tenía en su hospital de Valencia que fundó para los niños huérfanos. La llevaba en sus misiones, y á su presencia se convirtieron infinitos pecadores».[216]

Con motivo de una epifanía a través de una imagen, el mismo historiador nos indica la ubicación de dos lienzos en la celda de san Vicente Ferrer, todavía cuando él la ocupaba:

> Allí se le apareció la Virgen Santísima, y por medio de una imagen suya, que todavía existía en tiempo del Maestro Vidal, le habló y le consoló varias veces. Dos lienzos, representando la Santísima Trinidad y Santo Tomás de Aquino, completaban los adornos del departamento donde Vicente recibía, tras fervorosa oración, las revelaciones divinas.[217]

Que Vicente Ferrer hubiera contado su visión aviñonesa por diversas vías y que no narrara ninguna de estas experiencias místicas asociadas a imágenes de la Virgen resulta sospechoso, eso sin considerar las fuentes que aporta Sanchis Sivera y las importantísimas transformaciones del convento dominico de Valencia.[218] Este panorama más bien folclórico nos invita a partir de cero y tener en consideración exclusivamente, mientras podamos, las palabras de Ferrer y las de sus coetáneos.

El sermonario vicentino conserva dos entradas relevantes inadvertidas sobre el uso de la producción artística por parte del dominico:

> *E per ço posau tota la sperança vostra en lo nom de Jhesús. E veus IHS en scriptura. Què signifique la H? Signifique la divinitat e la humanitat, e lo títol signifique la corona. E lo ladre bo «nos digna factis recepimus, set hic autem, quid mali gessit?» Vet com torna chich. Vet aquí la I, que és chiqua. La S, retorcillada, és lo ladre*

---

[216] SANCHIS SIVERA, *Historia de…*, cit., p. 237.

[217] SANCHIS SIVERA, *Historia de…*, cit., p. 77. Otro ejemplo al respecto narrado por el mismo autor: "*Este Crucifijo, llamado más tarde de San Vicente, se conservaba colgado sobre la reja de la capilla del Santo, y de traslado en traslado vino á desaparecer en 1835. Cuéntase de esta santa imagen, que en cierta ocasión, estando el Santo ante ella contemplándola tan llena de llagas y derramando copiosos arroyos de sangre, enternecido en lágrimas, exclamó diciendo: «¿Es posible. Señor, que hayáis padecido tanto?» — «Sí, respondió la santa imagen, y mucho más todavía», él inclinó la cabeza y todo el cuerpo hacia el lado izquierdo, dejando este brazo más tirante y largo que el derecho…*". Cfr. SANCHIS SIVERA, *Historia de…*, cit., p. 93.

[218] Como veremos más abajo, Ferrer sí que narrará un *exemplum* sobre una imagen mariana que se interpone entre unas saetas y su blanco, un sacerdote. El relato lo toma de Arnaldo de Lieja y en ningún caso se trata de una imagen milagrosa vinculada a su experiencia vital.

> *de la eçquerra, qui fon retort, e los punt chichs deçà e dellà signifiquen la verge Maria e sent Johan.*[219]

No concebimos esta intervención del dominico sin la ayuda de una tabla que representara el nombre de Cristo. Un indicio que se consolida en esta cita:

> *Ara vejats, quiscú de vosaltres voleu haver retaules en casa: en aquest nom Jesús se represente la Passió de Jhesús. Lo h que està en mig signifique Jhesuchrist crucificat, que no fou letra legible, tant fo pelat la barba e escopit ab gargallaços grossos, e sech e sanguinós; per què diu Ysayes: «Vidimus eum [et non erat aspectus]». Més, se forme en tres figures, la h e dues, una deçà e l'altra dellà, la una dreta, l'altra retorta. La i dreta, a la dreta part, e signifique lo bon ladre que fou fet petit per humilitat. Què dix-nos? Auctoritat: ["Nos quidum juste, digne factis recipimis, hic aute nihil male gessit"] (Luc., caª [23º]). La s: lo ladre malvat qui blasfemà Jesuchrist per supèrbia, e retort, que no hac la fe. E pose hom hun puntat deçà e dellà, e signifique la verge Maria e sent Johan que foren en la seua passió. Si voleu fer oració a la passió, ve-la-us ací tota.*[220]

Resulta sencillo imaginar a Ferrer sosteniendo con su mano una madera donde se representara el nombre de Jesús. Las expresiones del tipo "*Vet aquí la I, que és chiqua*" o "*en aquest nom Jesús se represente la Passió de Jhesús*" apuntan al uso de una imagen, tal y como se representa en la tabla flamenca conservada en las Caldas de Besaya, si bien con otro asunto. Como veremos, el tema apocalíptico no fue tan frecuente como habitualmente se considera, a diferencia precisamente de la invocación del Nombre de Jesús, documentado en el proceso bretón por más de una quincena de testigos.[221]

La indicación del deseo de sus asistentes por tener una tabla similar a la del valenciano se constata a través de la documentación que plasma la variada

---

[219] SAN VICENTE FERRER. *Sermons.* Volum quart. (Edición de Gret Schib). Barcelona: Barcino, 1977, pp. 266-267.

[220] SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, VI, cit., p. 254.

[221] CASSARD, "Le légat catéchiste…", cit., p. 335. Poco o nada se ha tratado sobre el frecuente uso de este tema por parte de Ferrer en relación con el indocumentado encuentro entre el valenciano y san Bernardino de Siena y la posible influencia del primero sobre el segundo. Aunque como veremos los dos predicadores variarán el contenido de sus mensajes con el paso de los años, no deja de ser atractivo –por la poca luz aportada en la bibliografía consultada– que el símbolo por excelencia iconográfico del franciscano fuera uno de los temas más empleados por el dominico. Este último, paradójicamente, nunca se representó con el Sagrado Nombre de Jesús.

representación de ese nombre en diversas casas privadas, hasta 6, según inventario de García Marsilla.[222] El interés social por esa imagen se relaciona directamente con las cualidades apotropaicas que se le suponían a la invocación del Sagrado Nombre ante los crucifijos, emitidas por el propio Ferrer en algunas de sus intervenciones, circunstancia que desafina parcialmente con otras afirmaciones de Ferrer sobre la no presencia divina en las imágenes.[223] Profundizaremos en el asunto.

Los productos artísticos formaron parte de la cotidianeidad de Ferrer. Merece la pena recordar que su hermano Bonifacio encargó una de las obras cumbres del gótico valenciano, y por lo que parece, Vicente no se opuso a ese tipo de inversión. La inclusión de la ornamentación en la iglesia dentro de una batería de ideas para gastar provechosamente el dinero, expresa el consentimiento del valenciano a la producción artística:

> *Ara pots conèxer si tu és senyor de riquees: en la tua caxa no les lexos folgar e podrir, mas fer-les treballar a sostenir vídues, a pobres, a catius a rembre, a ornaments de la església, a fer ponts, prestar sens logre a comunitats, a persones pobres e altres liberalitats.*[224]

No obstante, esta aceptación de la actividad promotora variaba en su valoración cuando aquella se realizaba a través de los beneficios de procedencia dudosa. Nótese la acusación contra una de las prácticas más comunes de la nueva burguesía:

> "*Altres offiren a Déu de rapines, usures «et de male atquisitis», e de açò construexen e fabriquen esglésies e capelles e almoynes perpetuals, e cuyden-se guanyar mèrit, e tos és de aquells qui·u han haüd fraudulosament.*"[225]

---

[222] GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. "Imatges a la llar, cultura material i cultura visual a la València dels segles XIV i XV". *Recerques: Història, economia i cultura*, nº. 43, 2001, p. 172. En este mismo estudio se indica la inclusión del Nombre de Jesús en unos paramentos inventariados en 1417 (véase página 174).

[223] Cfr. ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca. "Las manufacturas artísticas como instrumento en los usos apotropaicos y profilácticos medievales". *Clío & Crimen: Revista del Centro de Historia del Crimen de Durango*, nº. 8, 2011, p. 175, envía a SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, II, cit., pp. 62 y ss., y a SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, III, cit., pp. 303 y ss.

[224] SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, III, cit., pp. 289-290.

[225] SAN VICENTE FERRER. *Sermons.* Volum cinquè. (Edición de Gret Schib). Barcelona: Barcino, 1984, p. 109.

Incluso obviando la noticia de la tabla con el Nombre de Jesús o el retablo que su hermano hizo pintar, resulta impensable que un hombre de su formación, con sus contactos, con su actividad apostólica itinerante y con su trascendental rol político, careciera de un contacto directo y constante con las manifestaciones artísticas. En su frugalidad vital pueden rastrearse noticias:

> "*E de mí, que vos predico, vos digo que quando yo era mançebo andava a pie e non avía mester sinon un bordón e la Brivia so el sobaco, e aquella era toda mi casa.*"[226]

No sabemos si el bordón al que alude Vicente Ferrer disponía de un remate con la figura del Crucificado, pero puede inferirse: así ha pasado a parte de la iconografía posterior, quizá sustentada en los múltiples crucifijos supuestamente donados durante su trayectoria predicadora según la tradición sostiene.[227] Es complejo discernir la propiedad real o no de Vicente Ferrer de todos esos crucifijos, tanto por el ingente número como por las cualidades milagrosas atribuidas a muchos de estos a través de la leyenda. A tenor de los testimonios alguno poseyó, siendo muy factible que algunas procesiones de disciplinantes seguidores de Ferrer fueran presididas por la imagen del crucificado. El testigo número uno del proceso tolosano para la canonización de Vicente Ferrer informaba sobre una procesión: "...con gran comitiva de personas devotas, asociadas y que seguían personalmente a Fray Vicente, con una cruz de madera en la que estaba la devota imagen o forma de Nuestro Señor Jesucristo crucificado…".[228]

La profusión de crucifijos regalados por Ferrer a distintas poblaciones deja entrever, si fuera cierta, el escaso apego del valenciano hacia esos báculos. Algunas

---

[226] CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad y…*, cit., p. 403.

[227] Graus, Aïnsa, Alcañiz o Besançon son algunos de las localidades que conservan estas cruces. Cfr., VELASCO GONZÁLEZ, "De València a Vannes…", cit., p. 433. Ni qué decir sobre el historicismo revisable de estas donaciones: recuérdese la supuesta entrega de un crucifijo de Vicente Ferrer a Santa Colette, reproducido en SUOR MARIE-ELIZABETH, "Colette di…", cit., p. 133. Sobre este tipo de báculo Esponera indica: "Para apoyarse llevaba un báculo, o cayado, de madera en la mano, en cuya parte superior había una cruz que miraba con frecuencia y devotamente contemplaba, según alguno". ESPONERA CERDÁN, "«Hi era ab la…", cit., p. 53. Sobre el supuesto valor taumatúrgico de estas cruces véase el ejemplo de Graus en SANCHIS SIVERA, *Historia de…,* cit., p. 368.

[228] Cfr. *Proceso de Canonización...*, cit., p. 15. El folclore sostiene que la iglesia del Colegio de niños huérfanos de San Vicente Ferrer de Valencia, existe un crucifijo de unos cinco palmos de altura, que, según tradición, sirvió para estas procesiones de sangre. SANCHIS SIVERA, *Historia de…,* cit., pp. 180 y 269.

fuentes hablan de la especial devoción que tenía el dominico hacia las imágenes cristológicas susceptibles de relacionarse con el remate de esos apoyos; desde las intervenciones directas de Ferrer es inviable confirmar tal noticia. Conocido es el ejemplo del denominado Cristo del Grau.[229]

Sobre la *Brivia* caben menos dudas. Se sirvió de varias. Una de ellas acompañó a Ferrer hasta por lo menos 1414 y se conserva en la catedral de Valencia.[230] Responde al modelo conocido como Biblia parisina, y está escasamente decorada. Este códice presenta como particularidad la ausencia de los salmos, armonizando con antiguas fuentes, aunque no sea un elemento a considerar en la polémica en torno a la posesión o no del manuscrito por parte del santo. Ya el cronista real de Castilla indicaba refiriéndose a la campaña castellana del dominico (1411): "*no traía otro libro ninguno consigo sino la Biblia e el Salterio en que recava*".[231] Asimismo, los manuscritos 45 y 46 conservados en la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia contienen una Biblia que al parecer podría haber regalado Benedicto XIII a Vicente Ferrer cuando este era confesor de aquel (1395-1398).

El contacto de Ferrer con algunos de los *best-sellers* del momento era palmario: la *Legenda aurea* de Jacopo da Varazze, la *Historia Scholastica* de Petrus Comestor, la *Biblia apostillada* por Nicolás de Lira, el *Speculum Humanae Salvationis,…* Varios autores confirman que algunos fueron de su propiedad. Fagés dio noticia acerca de la donación que hizo Ferrer al convento dominico de Alcañiz, una *Summa* de Tomás de Aquino apostillada por el mismo Vicente Ferrer.[232] No sería de extrañar que algunas de las objeciones iconográficas propuestas por el valenciano que analizaremos surgieran contemplando miniaturas de los muchos códices que estuvieron al alcance de su mano.

---

[229] Cfr.: ARCINIEGA GARCÍA, Luis. "La «Passio Imaginis» y la adaptativa militancia apologética". *Ars Longa: cuaderno de arte*, nº. 21, 2012, p. 81; BUENO TÁRREGA, *El pare sant…*, cit., pp. 89-90. Otro ejemplo es el de de la imagen del Crucificado conservada en la parroquia del Salvador de Valencia, cfr. ORTÍ Y MAYOR. José Vicente. *Historia de la milagrosa imagen de el Santo Christo de San Salvador de Valencia*. Valencia: Antonio Bordazar, 1709, p. 113.

[230] El códice con signatura 304 conservado en el Archivo de la Catedral de Valencia. Cfr. GIMENO BLAY, Francisco M. (ed.). *Biblia de San Vicente Ferrer (códice manuscrito del siglo XIII)*. Valencia: Scriptorium, 1992, pp. 13 y 47.

[231] Cfr. PÉREZ DE GUZMÁN, Fernán. *Crónica del señor rey don Juan segundo*, cap. XXII. En: http://archive.org/stream/crnicadelseorrey00garc/crnicadelseorrey00garc_djvu.txt (Fecha de consulta: 13/01/2014).

[232] Cfr.: FAGÊS, *Historia de San Vicente…*, tomo II, cit., p. 6; SANCHIS SIVERA, *Historia de…,* cit., p. 331; D'ALGAIDA, Samuel. "Una edició de la «Summa» amb notes de S. Vicent Ferrer". *Criterion*, nº. 7, 1926, pp. 441-455.

Es cierto que muchas de las obras citadas quizá carecieran de iluminaciones en su interior, pero otras sí las poseyeron, caso de la Biblia conservada en la Universidad de Valencia. Además, la presencia de Ferrer en Aviñón, centro de producción artística por excelencia, invita a pensar que manejó libros tan preciados como preciosos. Aún más si consideramos el interés de Benedicto XIII por acrecentar fondos bibliográficos según el inventario que mandó hacer en 1397.[233]

Por otro lado, el empleo directo del arte por parte del dominico durante su predicación quizá no deba limitarse a la propiedad. En la "Relación a don Fernando de Antequera de la predicación toledana de San Vicente Ferrer" se explica:

> *E él* [Ferrer] *vino como en amanesçiendo e subió en un trono o pedricatorio que la Igleia fizo fazer en la igleia dentro, que era tan alto que llegava enpar del Dios Padre, el que está ençima de santa María, que está ante el baçín grande que está en medio de la Igleia.*[234]

La sugestiva noticia sobre la altura del catafalco que se le preparó al dominico en Toledo tal vez responda exclusivamente al deseo del cronista de recalcar las dimensiones del efímero púlpito, aunque no debe descartarse que Ferrer aprovechara su situación junto al Padre Eterno para causar mayor impacto, generando un paradigma visual de la esencia del profeta en consonancia con el contenido de su predicación castellana.

Podemos concretar que Ferrer fue consumidor de productos artísticos, aunque no los concibiera como tales. Poco se puede limar a partir de sus intervenciones, pero nada indica que el valenciano les otorgara especial relevancia salvo por su condición de herramientas indispensables, por su *utilitas*. Es baldío buscar juicios de valor estéticos

---

[233] En tiempos de Gregorio XI se contaban 1300 volúmenes, mientras que el inventario de 1397 suma 1700 obras. Años más tarde, el Papa Luna llegó a contar en su retiro de Peñíscola con 2300 volúmenes. Eso sin contar los depósitos de libros no incluidos en la "gran biblioteca". Cfr. PERARNAU I ESPELT, Josep. "Els inventaris de la Biblioteca Papal de Peníscola a la mort de Benet XIII". *Arxiu de textos catalans antics*, nº. 6, 1987, pp. 7-48; PLANAS BADENAS, Josefina. "La ilustración del libro en la Corona de Aragón en tiempos del Compromiso de Caspe: 1396- 1420". *Artigrama*, nº. 26, 2011, pp. 431-478. Una breve mención sobre el contenido bibliográfico pontificio durante la estancia de Ferrer en Aviñón en FUSTER PERELLÓ, Sebastián. *Timete Deum. El Anticristo y el final de la historia según san Vicente Ferrer*.Valencia: Ajuntament de València, 2004, pp. 81-82.

[234] CÁTEDRA GARCÍA, "La predicación castellana de…", cit., p. 298.

por parte de Ferrer acerca de los objetos artesanales que consumió, aspecto extensible a otras cuestiones que abordamos más abajo.

2.3. Un pintor del intelecto

Ya hemos señalado las tres utilidades que santo Tomás de Aquino confería a la producción de imágenes.[235] Estas se pueden rastrear en los textos vicentinos de manera explícita:

> *Axí nostre senyor Déus féu hun libre, e ben scrit: la glòria de paraís; les letres són los órdens dels àngels. Item, hun pintor, quan vol pintar hun bell retaule, ab la mà fa les ymages. Axí, guarda Déus quantes creatures ha creades, que ell les ha fetes totes ab la sua infinida virtut, e guarda quiny retaule és aquest món; e, quan tu veus la ymaga del crucifixi deus reduir a memòria: «Oo! Axí fo crucificat mon senyor Jesuchrist»; o la de la verge Maria: «Oo!, axí fo una verge que parí lo Fill de Déu omnipotent»; o la de sent Pere, o dels altres sants, com allò és causa que represente. E, donchs, si tu, hom, has ha fer alguna cosa, axí com t'e dit, ab la mà o has a fer; axí Déus, ab la sua virtut, féu tot aquest món.* [236]

En esta cita confluyen los tres valores. Al evocar el crucifijo y otras imágenes, Ferrer ensalza su valor didáctico, invitando al espectador de las imágenes a recordar en su contemplación el misterio de la Encarnación y de los santos, consciente del gran impacto emocional que supone *ver* tales. Además parangona pedagógicamente la actividad artesanal –manual– del ser humano, con la divina, amparada en la *virtut*. En su retórica se sirve de símiles por los cuales Dios es un escritor de un libro que significa la gloria del Paraíso. También el pintor creador de todo el mundo, equiparado este a un *retaule*. Dios Padre, pintor de un retablo. Quizá sea éste uno de los aspectos menos tratados de la relación de Vicente Ferrer con la imagen. Poco se ha escrito sobre el posible impacto de sus sermones en la iconografía, menos se ha trazado de la iconografía del intelecto del valenciano.[237] Las imágenes físicas pueden contemplarse a

---

[235] El también dominico Johannes Balbus reprodujo los mismos valores en su *Catholicon*, elaborado en torno a la década de los setenta del siglo XIII. Cfr. BAXANDALL, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000, p. 61.

[236] SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, II, cit., p. 14.

[237] Sobre el impacto de sus sermones analizaremos, con las correspondientes citas, las aportaciones más relevantes llevadas a cabo por Toldrà, Dávalos y Rodríguez, principalmente.

través de la vista, pero también puede diseñarse un imaginario con el entendimiento, amparado en iconografías mentales en función de la capacidad del orador, de contrastada reputación en el caso de Ferrer, y de la del auditorio. La oratoria del valenciano –más original por valores expresivos que por el contenido– desarrolla un rico prontuario de *semblanzas, exempla* o fábulas, cuyo tenor requiere el ejercicio de la imaginación y de la memoria por parte de sus espectadores, no tan familiarizado con esas narraciones. La imagen mental, aun sin su plasmación material, es básica. El terreno espiritual es invisible en este mundo físico creado por Dios, el *retaule* ya citado, figura de aquéllo sólo alcanzable tras expirar:

> *Ca tanto como el omne bive en este mundo, dormiendo está. Ca non vemos aquí ángeles nin cosas spirituales. E quando la ánima sale de la carne, estonce despierta e vee todas las cosas del mundo, que non se le encubre cosa. Ca de primero el cuerpo la enbargava de ver, así como a mí enbarga aquella pared, que non veo lo que está de la otra parte. Assí la ánima en tanto como está en el cuerpo non vee las cosas spirituales, nyn ángeles de paraýso, nin otras cosas spirituales. E quando sale del cuerpo, despierta e lugo vee e cognosçe, e dize: -«Aquéllos son ángeles e aquél es el paraýso e aquél el purgatorio e aquél el infierno».*[238]

Precisamente la retablística era el medio y el estadio más cercano para la visualización de aquello inaprensible en este mundo, coadyuvada por la homilética. Una de las excelencias de Ferrer radicó en su capacidad para hacer visualizar a los fieles los dos mundos a través de su palabra, asiduamente generadora de imágenes mentales, aspecto que sin duda compartía con la entonces menos valorada actividad pictórica, cuya trascendencia para el dominico reside en el término figura, arriba apuntado y que abajo desarrollamos. De sus sermones podemos extraer que si el mundo terrenal era una figura del celestial, las imágenes –y ahora nos referimos a plasmaciones plásticas físicas, a productos artísticos– servían como figura de ambos. Ferrer emplearía todavía otro tipo de imágenes con objeto didáctico.

---

[238] Cfr. CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad*…, cit., p. 398. En el mismo sentido puede aportarse esta cita: "*Y esta es una de las principales razones por las que Dios creó el mundo: porque mientras permanecemos aquí en este mundo y somos mortales, no podemos ver las cosas espirituales sino por figuras, representaciones y semejanzas (…). Sabiendo Dios que no podemos ver las cosas espirituales en este mundo, creó el universo, en el que toda creatura, por pequeña que sea, representa y figura las cosas espirituales…*". Pasajes vicentinos tomados de DE GARGANTA; FORCADA, (dir.), *San Vicente Ferrer. Biografía y escritos*…, cit., (1956), pp. 372-373.

En más de una ocasión citaba al *filòsof* como *auctoritas*: "«*Anima in principio sue creacionis est tamquam tabula rasa in qua nichil depictum est*»".[239] El alma o intelecto (*anima*) es una facultad espiritual que carece de ideas si no ha vivido experiencias previas y percepciones sensoriales. Ferrer proporcionará una ingente cantidad de estas últimas, construyendo una iconografía mental que trasciende la artística a través de la imagen retórica.

Mediante la imagen mental puede visualizarse la gravedad del pecado:

> *E vejau què us diré: no és degú que volgués fer guerra ab lo rey, son senyor natural o altre, mas tu no has temor de fer guerra ab Déu, qui és ton creador e senyor del cors e de la ànima. E saps com se fa aquesta guerra? Quan tu dius: «Pel cap de Déu!», ara li lleves lo cap ab la spasa de la llengua. Aprés, quan dius: «Yo renech», ara li tramets hun passador, car la boqua axí és com la ballesta de dos fusts: vet, lo labi d'amunt és l'arch voltant, e lo labi d'avall és la corda; e·l passador que li tramets és la lengua, qui fa: «Bruu».*[240]

Dios decapitado y atravesado por saetas a causa de las faltas de los pecadores. Una imagen clara y definida, elaborada a través de la palabra, de la que no nos consta plasmación artística. Ferrer se convierte en pintor del intelecto. La complejidad de lo que debía exponerse, "*car los secrets de la fe són tan alts e tan soptils, que degú no·ls pot veure ne concebre en son enteniment*", [241] requeriría de todo un aparato discursivo desde los tres ángulos de expresión medieval en constante fluctuación, puesto que la palabra también impulsaba la imagen, no sólo física, también perceptiva. "Ver" o "*concebir en su entendimiento*" precisaba de esta dicotomía de la imagen. Las imágenes mentales recreadas por el dominico facilitaban la comprensión de los misterios cristianos. Incluso más que las propias imágenes materiales. Despunta por su repetición, la explicación del misterio de la Trinidad:

> *En lo sol no·y veeu vosaltres trinitat? Lo sol, de la seua substància, engendra lo raig; "ergo" qui engendra pot ésser dit pare, e qui és engendrat per altri pot ésser dit fill; e del sol engendrant e del raig engendrat, veus que proceeix la calor; e donchs, qui és spirat pot ésser appellat spirit. E donchs, veus en lo sol trinitat. Sus axí és de la*

[239] Cfr. SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, I, cit., p. 23. La cita de origen aristotélico fue reutilizada por santo Tomás de Aquino.
[240] SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, I, cit., p. 66.
[241] SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, IV, cit., p. 75.

Trinitat, e havem-ne auctoritat (psalm "Celi enarrant"): «In sole posuit tabernaculum suum».[242]

Más abajo analizaremos el rechazo explícito de Vicente Ferrer a otro tipo de representaciones de la Trinidad, como los tres personajes masculinos o el hombre tricéfalo, muy arraigadas en diversos territorios recorridos por él. En este espacio nos interesa remarcar el carácter visual de la explicación del valenciano, convertido en promotor intelectual de pinturas mentales que presentan las mismas aspiraciones que las asignadas por Tomás de Aquino a las figuraciones de las iglesias. Algunas de esas imágenes retóricas son de tradición secular. No parece que la aparición de Ferrer como nuevo transmisor de imágenes mentales generara interés suficiente para los promotores artísticos y artistas, acaso más aferrados a una imaginación algo hermética por su asociación con los textos escritos o con la propia tradición figurativa.

Con un considerable número de predecesores en esta postilla, Ferrer ilustraba el salmo 92 mediante una figura retórica tradicional que, años más tarde, inspiraría también una de las más famosas coplas de Jorge Manrique:

Aquests fluvis són los christians, que axí com lo riu ha son començament a la font, e va e decorre per los torrents, valls e planes, a va a la mar, aytal és la condició del bon christià, que la font és lo babtisme, e aprés no deu cessar de fer bones obres, contínuament, de dia e de nit, per torrents, per plans, per valls, per frets e per calors, etc., fins a la mort; e jamés no deu cessar.[243]

Como ocurre con multitud de intervenciones del dominico, repetía con modificaciones esta imagen:

"*Com veheu vosaltres l'aygua de la font natural, que nunqua se atura en hun loch, mas va fins que és a la mar, susaxí nosaltres nunqua estam fins que som a la mort.*"[244]

---

[242] SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, I, cit., pp. 123-124. El asunto reaparece en la misma obra en las páginas 228-229, así como en el segundo volumen (p. 240), en una cita que más abajo analizamos. También en Castilla aplica términos idénticos. Cfr. CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad…*, cit., pp. 320-321. El argumento ya había sido esgrimido por san Atanasio o san Gregorio Nacianceno entre otros, y todavía hoy se continúa empleando en los cursos catequéticos.
[243] SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, III, cit., pp. 230-231.
[244] SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, VI, cit., p. 25.

Aunque el importante papel de Vicente Ferrer como transmisor de esta imagen poética ya ha sido analizado por Alonso Monedero,[245] podemos cotejar de nuevo la plasmación de conceptos cristianos y metafísicos en una sencilla escena transportable a la disciplina pictórica de la cual no nos consta manifestación y en la que el dominico tuvo protagonismo. Los tópicos retóricos pocas veces se adaptaron a la disciplina pictórica, tanto por poseer una naturaleza más pensada o diseñada para el sermón como por su mayor complejidad para ser asumida por el espectador. Ferrer fue un excelente continuador y productor de imágenes mentales, que aun sin materialización pictórica, impactaron en su auditorio como auténticos cuadros, presentando las mismas virtudes que las descritas por el Aquinate. Dios decapitado a causa de la blasfemia, la triple propiedad del sol como símbolo trinitario, o los ríos y el mar, este último caso como metáfora explícita de la vida y la muerte, son sólo algunos ejemplos. Más abajo veremos cómo algunas de estas sencillas imágenes mentales chocarán diametralmente con la producción pictórica: Ferrer las denunciará.

2.4. El arte como figura y presencia divina en la imagen

Resulta notorio el heterogéneo modo en que los sermones del valenciano envían a las imágenes y cómo interactúan entre ellos. Especial protagonismo posee el polisémico concepto de figura en el sentido definido en la quinta acepción que proporciona la Real Academia Española: "Cosa que representa o significa otra".[246] Más si cabe en un contexto exegético decidido a desarrollar lo que hoy denominamos simbolismo tipológico. Así, Ferrer convierte el devenir de una obra pictórica en metáfora de la Sagrada Escritura, mediante la cual la imagen es el tipo –denominado figura– y la encarnación de ésta el antitipo:

> (…) *sapiau, bona gent, que la Ley vella, aquella de Moysès, que ell donà al poble de Israel, tota és figura de la nostra ley del novell Testament. Ara, voleu saber com? Algunes vegades veu hom açò que·us diré: que quant hun rey vol pendre muller, comunament la pren d'altre regne; mas, per tal com ell no la pot axí veure, si ja no·y*

[245] ALONSO MONEDERO, Begoña. *Estudio de las configuraciones de una imagen poética: "Nuestras vidas son los ríos"*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002. En especial el apartado subtitulado "San Vicente Ferrer «Sermón primero»".

[246] Vigésimo segunda edición del *Diccionario de la Lengua Española* elaborado por la Real Academia Española. En: http://lema.rae.es/drae/?val=figura (Fecha de consulta: 17/04/14).

anava, ell demana a aquells qui tracten lo matrimoni quinya és, e, per millor certificar-se'n, han hun bon pintor que sàpie ben pintar, e fan que la pinte en hun drap, e axí-u fan; e, quan la li han portada, ell la reguarde: «OO, tan bella dona tinch yo!», e bese la figura, per amor de la sua sposa, e tenen-la en una paret penjada. Mas, finalment, quant les noces són feytes, e ell té ja la muller en son palau, què fa? Met la figura en la caxa e guarde-la per amor sua, mas no la besa, ni la ama, axí com fahya de primer, e no que·y cal, pus que té ja la sposa.

Sus axí ha feyt Déu, que ell féu la Ley vella, donant-la a Moysès, e Moysès al poble judaich, e que fos en figura de la nova, axí com del dissapte lo dichmenge. "Ideo: «Hanc ammavi et quesivi a inventute mea». (Sapien., .VIIIº. Caº)." E que fos figura de la nostra Ley, sent Pau o diu: "«Omnia in figura contingebat illis» (Pª ad Cor., ·Xº·caº), «propter nos, in quos fines seculi devenerunt»." E nosaltres ara tenim·la en la caixa, bé e honradament (¡Oo com governava Déu aquell poble antigament!), pus que ja tenim la nova, e aquesta servam, mas no aquella, mas tenim·la ab honor, axí com vos he dit.[247]

El *exemplum* del retrato como símbolo veterotestamentario lo repetía Ferrer más pormenorizadamente ante el público castellano, enfatizando de manera sutil el error judaico:

E decir vos he una semejança por que lo entendades mejor. Era un rrey muy fermoso e quería tomar mugier, e traýanle muchos casamientos. E, singularmente, le traýan la fija de otro rey e ere muy fermosa donzella a maravilla. E este rey tanto la deseava ver que non sabía qué se fazer. E sienpre le enbiava dezir que veniesse aýna a fazer las bodas con él. E ella tardávalo muy mucho, e el rrey en tanto moría de deseo. E desque non vido otro remedio, enbió allá un pyntor que fuesse a do ella estaba, e que le traxiesse pintada la figura della en una tabla. E el pyntor fue allá. E como era muy sotil, assí la pintó e la figuró como ella era tanmanña e tan fermosa que non le erró cosa alguna. E tráxola al rrey. El rey, desque vido la figura de su enamorada, abraçóla e besóla. E cada día del mundo la abraçava e la besava e non se fartava de mirarla nin de abraçarla. E si comía o bevía o folgaba o dormía, a par de sí la ponía. E todo esto fazía por el amorío que con la otra tenía. E catad que vino después la esposa, fija del otro rey, e desque fue venida a ella abraçava todavía e con ella folgava e con ella dormía e a ella amava e a ella quería. E tomó la imagen e fízola guardar e mandóla poner en su cámara en lugar onde todavía la viesse, por que en la su memoria sienpre

[247] SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, I, cit., pp. 197-198.

la toviesse. E mandó so grant pena que ninguno non la desfiziesse, maguer que con ella non dormía de noche nin de día, ca fuera grand locura dexar la cosa propia por la su figura.

Buena gente, assí nuestro Señor Dios quiso dar una esposa al su pueblo; conviene a saber, la ley evangelical. E primero que la diesse, enbió un pintor que pyntasse la figura della. E Moysés fue el pyntor que la pyntó muy propiamente. E los prophetas, que la entendían, e besávanla e abraçávanla e con ella comían e bevían e folgaban e dormían. E todo esto fazían por el amorío que tenían con la verdadera esposa, que era la Ley Evangelical de Ihesú Christo. Mas catad que, después que vino la esposa verdadera, que es la ley evangelical de Ihesú Christo, ponemos la figura en depósito e dormimos e folgamos con la esposa e a ella abraçamos e a ella besamos. E la figura della, que es el testamento viejo, tenémoslo en memoria, porque nos representa la ley nueva. E que sea esto verdat, parat mientes a esta actoritat que dize: «memmentote legis Moysi, servi mey, quam mandavi ei in Oreb ad omnem Israel, precepta et judicia». (Malachie IIIIº. cº.) Diz: "Rremenbradvos de la Ley de Moysem, servidor mío, la qual yo le mandé en Oreb". Non dize fazed la, mas dize rremenbradvos, a dar a entender que debemos tener la figura, que es la ley vieja, en la cabeça e non en las manos, pues que la ley nueva, que es la verdadera esposa, es venida.[248]

En ambos casos el arte sirve para instruir conceptos tan tradicionales en el cristianismo como complejos para el auditorio. El retrato de la futura esposa es interpretado como figura del rol del Antiguo Testamento "pintado muy propiamente" por Moisés, materializado físicamente a posteriori con su presencia real, a saber, el Nuevo Testamento. Así las cosas, el arte presentaba –al igual que el Antiguo Testamento desde la perspectiva de Ferrer– unas connotaciones negativas por su capacidad para inducir al error, "*cafuera grand locura dexar la cosa propia por la su figura.*" Ocurre así en una historia de amor y engaño que narra el valenciano en la que el arte simboliza las riquezas temporales:

La segunda decepçión que han las rriquezas temporales enganñando a los omes es que les fazen tomar la ymagen de la cosa por la cosa. «Verbi gratia», catad que un ome avía una mugier muy fermosa e amávala muy mucho. E catad que otro omne enamoróse della e ella enamoróse dél e non podían conplir su voluntad. E este omne su

[248] CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad…*, cit., p. 392.

> *enamorado, por el su amor della, fizo pintar una ymagen tan propia que paresçía que era ella misma. E tomó la ymagen una noche e llevóla a casa del marido de la enamorada e dexó allá la ymagen e levóse la enamorada. E quando cató el marido, falló la ymagen e pensó que fuesse su mugier, e besávala e abraçávala e echávala consigo. Cata qué grand engaño era aqueste, que tomava la ymagen de la cosa por la cosa.* [249]

Asunto tratado casi de manera idéntica ante un auditorio catalanoparlante, que incluimos por incorporar otro ejemplo del carácter embaucador de la figura, también prestado por la presencia real de lo figurado:

> *Altra decepció: pendre la ymaga de la cosa, no és decepció? Sí és. "Verbi gracia": hun hom havie una bella muller, e hun altre hom se enamorà d'ella, e ella d'ell; "finaliter", que tant amava a la dona, que féu pintar una ymaga a semblança d'ella. E què féu? Pres la ymaga e portà-la a casa del marit e menà-sse'n la dona, e lo marit vingué e abraçà-la e besà-la, etc. Vejats hun exemple "De proprietatibus animalium": que és una natura de serpens que ha nom tigris, molt bones a medicines; mas no les poden pendre, perquè són forts, e los triaguers aguayten los fills quan són petits, e tenen aquest art: que han un espill molt gran, e quan lo tigris se'n va, lo triaguer pren los fills e va-sse'n, e ve lo tigris en encalce'ls e lexe lo spill, e aquesta mire lo spill. Vejats quiny engan. Tal lo fan les riquees de aquest món, que són ymaga de les riquees del cel, que no les poríem entendre sinó per semblança de les riquees temporals, que tot quan vol la creatura, tot ó ha: axí és de les riquees celestials. E los richs pensen en la riquea que és ymaga, e pren-los enaxí com al tigris. No ere foll l'om que tenie la ymaga? No ere folla la tigris?* [250]

La enajenación que puede provocar el arte se debe a la naturaleza engañosa de los sentidos. La vista, sentido que traicionaba al *tigris* en la narración anterior, es potencialmente embaucadora para el ser humano:

> *Lo 3 testimoni és per speriment sensual, e és millor; e, com que açò que hom se veu ab los huylls, ço és, «açò és Blanch, açò és negre»; mas, pot deffallir, que la*

---

[249] CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad…*, cit., p. 399.

[250] SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, III, cit., p. 293. Ferrer indica que el *exemplum* lo toma del *De proprietatibus animalium*. En la versión castellana reproducida por Cátedra cita como fuente el *De proprietatibus rerum* de Bartolomé de Glanville. Cfr. CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad…*, cit., p. 399. El tema también aparece recogido en LATINI, Brunetto. *Llibre del Tresor. Versió catalana de Guillem de Copons*, vol. II. (Edición de Curt Joseph Wittlin). Barcelona: Barcino, 1976, p. 103.

> *vista deffallir pot, axí com los tregitayres qui fan tantes coses, que faran que una pulça tirarà una lumera; ax[ò] t'o semblarà, mas no serà veritat.*[251]

Hallamos una contradicción en el sermonario del valenciano, quien vuelve a insistir en primer lugar en actuar sometiendo razón y sentidos al Todopoderoso, para otorgar después una positiva valoración a estos últimos, más sutiles en la cabeza, pues es precisamente allí dónde está el gobierno y dónde se manifiesta el alma:

> *Ara, sapiau que hom no·s deu governar segons lo propri enteniment ni sentiment, mas segons la ordenació de Déu. E per ço Déu ha posat aquest regiment en una cosa, ço és, en lo cap, per ço com allí està tot lo regiment; car en lo cap estan tots los sentiments, la vista, la hoïda, lo odorat, lo gust e lo toquament, e és pus soptil en la cara que en altre loch. Item, en lo cap se mostren més les potències de la ànima.*[252]

Sesgadamente, algunas intervenciones de Ferrer informan sobre una de las prácticas habituales pictóricas, como era retratar pretendientes en la política matrimonial del momento.[253] Estaría familiarizado con tal ejercicio, más por su proximidad a los clientes de los retratistas que por un supuesto parentesco con el pintor Pere Morlans.[254] Aun como pretexto, en varios ejemplos citados destaca la emisión de

---

[251] SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, I, cit., p. 254.

[252] SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, IV, cit., p. 150.

[253] Ligeramente posterior (1428), es el caso más conocido y que más ha interesado a la historiografía. El viaje que Jan Van Eyck, al servicio entonces de Felipe el Bueno, emprendió a la corte del rey Juan I de Portugal con el fin de retratar a Isabel, hija mayor del monarca portugués. Cfr. FRANSEN, Bart. "Jan van Eyck y España. Un viaje y una obra". *Anales de Historia del Arte*, vol. 22, número especial, 2012, pp. 39-58. Sin embargo, la retratística ya contaba desde el siglo XIV con un importante número de representantes reconocidos, precisamente requeridos por personajes familiares a Ferrer, como es el caso del monarca Juan I el Cazador. Cfr. FALOMIR FAUS, Miguel. "Sobre los orígenes del retrato y la aparición del «pintor de corte» en la España bajomedieval". *Boletín de arte*, nº. 17, 1996, pp. 177-196.

[254] Sirva de ejemplo el interés de Juan I por la contratación de Jacques Coene. Cfr. FALOMIR FAUS, "Sobre los orígenes…", cit., p. 184. En la página 177 del citado estudio, Falomir recoge la información sobre un difícilmente defendible matrimonio entre Francisca Ferrer (hermana de Vicente Ferrer) y el pintor Pere Morlans, padre, extraída a su vez de GARCÍA, Angelina. "La crisis del siglo XIV valenciano y Bonifacio Ferrer". GARCÍA GONZÁLEZ, Juan *et al. Estudios de Historia de Valencia*. Valencia: Universidad de Valencia, 1978, p. 88, trabajo que no aporta referencia documental. En SANCHIS SIVERA, José. *Pintores medievales en Valencia*. Barcelona: L'Avenç, 1914, p. 27, se transcribe un documento en el que aparece Morlans y su viuda Francisca (supuestamente por los autores citados más arriba Francisca Ferrer) pero sin alusión al apellido. Por otro lado, en *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, I. (1238-1400).* (Edició a cura de Ximo Company *et al.*).València: Universitat de València, 2005, p. 119, se publicaron los "*Capítols matrimonials signats entre el pintor Pere Morlans veí de València, i Francesca, filla del pintor Andreu Carbonell, veí de València*", celebrados en 1348. En este mismo estudio se transcribe un pago a Pere Morlans hijo realizado en 1373, véase p. 225. Volviendo a la noticia de Jacques Coene, hoy son varios los eruditos que advierten una confusión historiográfica con la

un juicio de valor de Ferrer acerca de la distinta capacidad de los pintores del momento. Lejos de conferirle ningún mérito intelectual, sí alaba al pintor concreto, capaz de retratar, al *bon pintor que sàpie ben pintar.*[255] En otras ocasiones referirá a un pintor *soptil,*[256] haciendo referencia a la cualidad "aguda, penetrante, que distingue (mentalmente o sensualmente) cosas y matices muy finos y difíciles".[257]

Puesto que la transmisión del oficio pictórico se fundamenta para Ferrer en el papel del maestro, en su experiencia y en la transferencia de su obra al discípulo, cabe cuestionarse si entiende la perspicacia como valor transmisible. En un discurso sobre la sapiencia teológica, compara la relación funcional entre el buen pintor y su discípulo, con la del buen predicador:

> *La IIª sapiència és theològica, e és aquella que consisteix en santedat de vida, e mostre aquella santedat de paraula e de obra. "Unde" nota que per parlar solament no és dit algú haver bona vida, e appar per rahó e auctoritat, car hun pintor, si vol fer un dexeble parlan e de sola paraula, nunqua li porie ben mostrar, mas per experiència e mostrant-li la obra. Axí mateix quiscun predicador deu mostrar de paraula e de obra, a manera del pintor, haver color vermella per misericòrdia, e blancha per castedat, morada per humilitat, e quan aquestes ha, llavors mostre aquesta sapiència.* [258]

El asunto también está recogido en el códice conservado en el Real Colegio del Corpus Christi de Valencia:

---

figura de Jaco Turno o Jaco Tormo. Cfr. MIQUEL JUAN, Matilde. *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional.* València: Publicacions Universitat de València, 2008, p. 195.

[255] SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, I, cit., p. 197. Extraordinario es el milagro que el valenciano predicó el 25 de marzo de 1413 en Valencia, donde el protagonista es un *pintor que sabia bé pintar*. Inspirado en una de las composiciones de las Cantigas de Santa María, intervienen el pintor y una mujer adúltera, además del demonio (ofendido por ser retratado como ser monstruoso) y la Virgen, redentora de pecados. Cfr. SAN VICENTE FERRER. *Sermons de Quaresma*. Volumen I. (Edición de Manuel Sanchis Guarner). València: Albatros, 1973, p. 178.

[256] El término también lo empleó en castellano, como vimos algunas páginas más arriba. En valenciano aparece en diversas entradas similares: A*xí com fa hun pintor soptil, que quan vol fer una ymaga…* Cfr. SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, I, cit., p. 160. Sobre el uso del término sutil asociado tanto a cualidades intelectuales como a destrezas de oficios manuales en la documentación del período, véase: SERRA DESFILIS, Amadeo. "Promotores y tradiciones en la arquitectura valenciana del siglo XV". *Goya*, nº. 334, pp. 58-73.

[257] Traducción al castellano del contenido de la quinta acepción de la entrada *subtil* en el diccionario Moll i Alcover. En: http://dcvb.iecat.net/ (Fecha de consulta: 27/07/15).

[258] SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, V, cit., p. 47.

> *Et Teulogia idem est quod sermo Dei, secundum etimologiam, a Teos, quod est Deus, et logia, quod est sermo, id est Dei sermo, sive divinalis sermo, et sic sermo sive predicacio Dei. Et sicut quilibet pictor non poset bene docere dicipulo suo depingendo solo verbo, sine manibus et opere docendo: «facies cellam et oculum ymaginis», ita predicacio numquam poset bene docere et convertere gentes de virtutibus nisi poneret opus per manum, id est bonam vitam,…* [259]

Ferrer sigue la tendencia establecida en su contexto y condensa la transmisión del oficio pictórico, al igual que el de otras artes manuales, en la práctica, en la experiencia, sin mayor intercesión que el *statu quo* entre el maestro y el aprendiz, y sin licencias para la personalidad artística. Circunstancia que difiere con las afirmaciones de un pintor coetáneo y conterráneo del dominico, quien sin desmerecer la solidaridad profesional reinante en el período ya atisbaba en una coyuntura judicial el contenido intelectual del quehacer pictórico. En 1409 Antoni Peris declaraba ante la corte del Justicia civil que:

> *… l'anc* [*l'art*] *del pintor és tal, que si lo que·l aprén no ha subtil enteniment, per molt que faça lo mestre no·l farà covinent dexeble. Et si lo aprenent és subtil, aprendrà bé lo dit offici, encara que lo mestre no y haja gran diligència.* [260]

No faltan las comparaciones de Dios como pintor, sea para establecer modelos de comportamiento o para reprobar faltas cotidianas. Para el primer caso puede citarse: "*Deus proponit angelum considerandum ut iuxta conditiones angelicas se disponat, sicut pictor proponit pulchrum exemplar discipulo ad pingendum.*" Para el segundo: "*E de vosotras, mis fijas, ca vos pintades así como si Dios non sopiesse pintar. Si un pintor oviesse pintado una ymagen e otro la quissiese adobar, el primero pyntor non tomaría paçiençia*".[261] Pese al objetivo dogmático, resulta atractiva la primera cita por la autoestima presupuesta a la propia labor pictórica del artista que ofrece una bella muestra. Respecto a la segunda entrada, fueron habituales las críticas a la vanidad de la mujer amparadas en la infalibilidad de Dios como pintor:

---

[259] SAN VICENTE FERRER, *Sermonario de San Vicente Ferrer del Real Colegio…*, cit., p. 820.

[260] *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, III. (1401-1425).* (Edició a cura de Lluïsa Tolosa, Ximo Company i Joan Aliaga). València: Universitat de València, 2011, p. 224. Sobre la transferencia de las prácticas artísticas véase: MONTERO TORTAJADA, Encarna. *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia, 1370-1450*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2015.

[261] Cfr., respectivamente: SAN VICENTE FERRER, *Sermonario de Perugia…* cit., p. 99; CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad…*, cit., p. 628.

> *Modo opus diaboli est, quando homo vult adoptare illud quod Deus fecit, ut faciunt mulieres pingendo se. Scitis qualis iniuria fit Deo? Ac si melior pictor mundi fecisset unam ymaginem, et tu qui nescis depingere velles illam adaptare. Ita est de Deo. Cogitate vos, si Deus scivit depingere te, quare ergo vultis «febrir la cara»? Si fecit vobis «les celles grosses», quare facitis eas primas, sicut unum filium? Idem de «les pastanyes alcoffollades» quam habens oculos bonum. Idem si fecit capillos nigros, et vos vultis habere eos rubeos, et similiter de cauda magna*.[262]

Sin duda el oficio pictórico era un óptimo recurso empleado por el dominico para transmitir cualidades doctrinales, quien describía el empeño del artista en grabar mentalmente la imagen antes de realizarla:

> *Sicut enim pictores quando volunt extrahere aliquam ymaginem, ponunt illam coram et illam contemplando et remirando, depingunt eam, ita faciunt Sancti. Nam coram se ponunt seu ponebant ymaginem Filii Dei, id est vitam Christi, ad cuius similitudinem ordinabant suam.*[263]

Colmado de sutileza, Ferrer describe unas sugestivas explicaciones del dogma cristiano fundamentadas en torno a la producción artística. Véase esta mediante la cual una *ymaga* del Salvador sucia se convierte en figura del pecado original:

> *¿E què vol dir peccat original? Yo t'o diré breument Si los prohòmens d'esta vila havien feta una ymaga d'or de Nostre Senyor, e veus que porten-la a la esglèsia per metre-la allí, e, axí com van a la església, cau la ymaga en hun fangar, ara digau: ¿la ymaga fa aquella màcula? No pas, mas rep-la. E per ço, ¿què fan aquests hòmens ans que no la meten «la» en la església? Laven-la bé. Axí és de la ànima, que quan Déus la cree és pus bella que lo sol; mas, en aquella generació del hom e de la dona, allí rep aquella màcula en aquell fangar; e per ço nostre senyor Déus a tal ànima no la met tantost en paraís, que és lavada per lo babtisme.*[264]

Ferrer es muy persistente en este tipo de metáforas en las que las imágenes pulcras son figuras de la naturaleza pura de la humanidad, siendo mancilladas las primeras a través del fango, símbolo del pecado carnal:

---

[262] SAN VICENTE FERRER, *Colección de Sermones de Cuaresma y otros…,* cit., p. 434.
[263] SAN VICENTE FERRER, *Colección de Sermones de Cuaresma y otros…,* cit., p. 430.
[264] SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, II, cit., p. 12.

> *Axí com si una ymaga de or caÿe en hun fanch pudent rebrie màcula, axí és de l'ànima, que quant és a semblança de Déu, és molt bella creatura, pus bella que·l sol ni la luna. Mas cau en lo fanch en aquella generació que·s fa de hom e dona en son ajustament carnal,...*[265]

Un núcleo argumental de la predicación del período es la creación divina del hombre, en la que Dios decidió formar al ser humano a su propia imagen y semejanza. Cuestión en absoluto trivial. Por encima de batallas teológicas en torno a la mayor o menor idoneidad de representar a Dios, se esconde un aspecto fundamental: Dios ha tenido aspecto humano y es susceptible de ser captado, como lo demostraría la presencia de imágenes aquiropoiéticas.[266] El hombre actuaba en consecuencia y realizaba imágenes de la divinidad, pese a los explícitos vetos veterotestamentarios.[267] Ferrer establece de manera casi involuntaria una relación entre ambas creaciones, la divina y la humana, con motivo de una arenga moralizante sobre el carácter pernicioso de la violencia:

> *Buena gente, grand peccado sería si un omne con yra o con maliçia diesse una bofetada o una pedrada o una cochillada a una ymagen de Dios fecha de madero o de piedra o de otra cosa. Digo que mayor peccado faze aquel que por vengança o por yra fiere o mata algún omne, porque aquel tal mata o fiere la propia ymagen de Dios.*[268]

Las dos imágenes podían recibir agresiones durante su existencia, si bien para el valenciano, reconocido pacificador, o mejor aún, medio activo de control social afín a la imagen de las órdenes mendicantes, resultaba mayor agravante atentar contra un hombre que contra una escultura, precisamente porque el hombre había sido creado a imagen de

---

[265] SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, VI, cit., p. 133.

[266] Sirva de ejemplo la plasmación del rostro de Jesús en el lienzo de La Verónica o el de su cuerpo en la Sábana Santa. De gran reconocimiento en el período –y frecuentemente narrado en la retablística – es el retrato de la Virgen supuestamente realizado por san Lucas. El argumento de la representabilidad de Cristo en el contexto de la querella de las imágenes ya fue esgrimido en el siglo IX por el pontífice Pascual I al emperador iconoclasta León V. Cfr. PEREDA, Felipe. *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos*. Madrid: Marcial Pons, 2007: BELTING, *Imagen y culto*…, cit.; WIRTH, Jean. *L'image à la fin du Moyen Âge*. Paris: Cerf, 2011.

[267] Descuella la prohibición de Ex 20,3-6.

[268] CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad…*, cit., p. 411.

Dios.[269] En otros términos, el ser humano se convertía en modelo de sublimación de la imagen aquiropoiética, cuya agresión connotaba un daño directo a la divinidad.

Precisamente en la anterior intervención de Ferrer es imperceptible una postura concreta ante uno de los grandes problemas que generaba la producción de imágenes: la presencia o no de la divinidad en ella, debate que también se suscitará años más tarde con motivo de algunas representaciones del santo.[270] La cita que más interés ha despertado por el explícito rechazo idolátrico es la que sigue, si bien podría conectarse con ejemplos ya expuestos en los que se advertía del riesgo de "tomar la imagen de la cosa por la cosa", o la figura por lo que representa:

> *Buena gente, cada persona que faze rreverençia a Dios debe amar a la ymagen de Dios. Ca por esso fazemos reverençia a la cruz de Ihesú Christo e la adoramos, porque por ella nos es rrepresentada la su ymagen. Ca non entendades que adoramos al madero nin a otra cosa alguna, mas adoramos a Dios verdadero que nos es rrepresentado por la cruz. Ca en viendo la cruz, se nos acuerda de la passión de Ihesú Christo. Esso mismo el clérigo, quando ha dicho el evangelio, besa el libro e dize: «Ave, verbum Dei». Non entendades que adora la tynta nin el libro, mas adora a Dios, que le es representado por aquellas santas palabras*.[271]

No se trata de un argumento nuevo ni exclusivo del valenciano. Ya durante el sínodo de Arras (1025) se expresaba una pauta similar:

> Cuando veneran estas imágenes (species), es a Cristo al que adoran, en la humildad por la cual ha querido sufrir y morir por nosotros, Cristo subido en la Cruz,

---

[269] Advertimos en el anterior capítulo el rasgo conciliador de su personalidad, contrastable en diversos estudios como: JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo. "San Vicente Ferrer y los jurados de Valencia". *Boletín de la Real Academia de la Historia*, nº. 75, 1919, pp. 19-55; MARTÍNEZ FERRANDO, "San Vicente Ferrer y…", cit., pp. 35-36 y 40-41; GARCIA I GARCIA, Honori. *Sant Vicent Ferrer en Vich*. Castellón de la Plana: Sociedad Castellonense de Cultura, 1951.

[270] La hagiografía se ha encargado de atribuir valores presenciales del santo, especialmente en aquellas obras que supuestamente se pintaron partiendo de la propia impronta dejada por Ferrer en tablas sobre las que descansaba. Es el caso del denominado *Sant Vicent de les Posts*, conservado en la ermita dedicada al santo en Agullent. Cfr.: BATLLORI, Miquel. "Agullent i la seva ermita de Sant Vicent Ferrer". *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, nº. 20, 1934, pp. 99-102; VELASCO GONZÁLEZ, Alberto. "Dos arquetips iconogràfics i dos models de difusió en la iconografía de Sant Vicent Ferrer". ESPAÑOL, Francesca; FITÉ, Francesc (ed.). *Hagiografia peninsular en els segles medievals.* Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2008, pp. 260-261.

[271] CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad*…, cit., p. 410. El asunto lo trata más extensamente en la versión latina. Cfr. SAN VICENTE FERRER, *Sermonario de San Vicente Ferrer del Real…*, cit., pp. 574-575.

> Cristo sufriente en la Cruz, muriendo en la Cruz, Cristo sólo y no la obra de mano del hombre. No se adora el tronco de madera… [272]

Resulta incuestionable la necesidad de este tipo de advertencias también documentadas en la homilética de san Bernardino de Siena.[273] No sólo por la habitual escasa formación del auditorio, sino por las propias contradicciones que podría hallar el público cuando el mismo Vicente Ferrer difundía esta narración en torno al poder de las imágenes y la naturaleza divina que se advierte en ella:

> *On se esdevench en una vila que·ls preveres de aquella vila o esglèsia volien fer professó per lo terme, e la hagueren feyta de feyt, e hun prevere portave en les mans una ymaga de la verge Maria, axí com porten altres relíquies en les professons; e aquell capellà qui la aportave havie enemichs capitals, e los enemichs de aquell estaven en una casa aguaytan-lo, e axí come ell passave,la hu dels enemichs tirà-li ab la ballesta, e la ymaga aquella tragué la sua mà contra la sageta e foradà la mà de la ymaga e no nogué al prevere*. [274]

Ubicado en el contexto de un público llano, Ferrer saca a la luz otro aspecto esencial de la cultura medieval; las imágenes activas con cualidades apotropaicas.[275] Se entremezclan así dos posturas disonantes: Si Ferrer repite el riesgo de confundir la imagen del ser con el propio ser, advirtiendo la imposibilidad de hallar la divinidad en la naturaleza de la imagen, en otros momentos habla de imágenes que no sólo representan, sino que son consustanciales a la propia divinidad. Y como tales obran milagros.

---

[272] GARCÍA AVILÉS, Alejandro. "Transitus: actitudes hacia la sacralidad de las imágenes en el Occidente medieval". BOTO, G. (ed.). *Imágenes medievales de culto. Tallas de la colección «El Conventet»*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia, 2009, p. 31.

[273] Probablemente el referente más cercano para Ferrer en torno al error de la dulia y la latría se halle en SANTO TOMÁS DE AQUINO. *Scriptum super sententiis Magistri Petri Lombardi*. En: http://capricorn.bc.edu/siepm/DOCUMENTS/AQUINAS/Aquinas%20Super%20libros%20Sententiarum%20v3%20(1933)%20ocr.pdf, pp. 317-318. (Fecha de consulta: 29/07/2014).

[274] SAN VICENTE FERRER, *Sermons,* V, cit., p. 9. Quizá tomado del *Alphabetum narrationum* de Arnaldo de Lieja, traducida al català como *Recull d'exemples*. Véase: LEODIENSIS, ARNOLDUS. *Recull d'exemples i miracles ordenat per alfabet.* (Edición de Josep Antoni Ysern Lagarda). Barcelona: Barcino, 2004, en especial, pp. 23-39.

[275] Para este tema es referente FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra, 1992. Asimismo, destacan los trabajos de GARCÍA AVILÉS, Alejandro. "Transitus: actitudes…", cit., y del mismo autor, "Imágenes vivientes: idolatría y herejía en las Cantigas de Alfonso X el Sabio". *Goya*, nº. 321, 2007, pp. 324-342.

La postura general de la Iglesia se inclinaba por entonces a otorgar mayor capacidad taumatúrgica, y por lo tanto presencia divina, a aquellos objetos más próximos a la naturaleza física de los personajes representados. Destacan los crucifijos en contacto con el cuerpo de Cristo (que en muchas ocasiones escondían una hostia en su interior o en su dorso), o aquellas imágenes que contenían reliquias del santo en cuestión. Los ceremoniales pontificales del período nos hablan sobre *De benedicitione crucis nove seu tabule in qua crocifixus est depictus*.[276] Sin embargo, Ferrer no parece atender a esta premisa, sustituyendo precisamente la cualidad prodigiosa de las reliquias por la de la imagen de la Virgen.[277] Lo cierto es que en el imaginario colectivo ya estaba aferrada la capacidad intercesora de esculturas y pinturas, y consecuentemente, la asimilación de la presencia divina en ellas. Así lo indicaban las imágenes de la Virgen embebidas en las murallas defensivas con la esperanza de obtener un amparo sagrado, o la profusión de la tablita de san Cristóbal en las cocinas valencianas para alejar el riesgo de muerte repentina.[278] Por desgracia no conservamos intervención directa de Ferrer que confirme la noticia aportada por Escolano sobre el consejo dado por el dominico a los regidores de Valencia estimulándoles a colocar imágenes de san Cristóbal en diversos lugares de la ciudad para combatir un brote de peste.[279]

Estas concesiones de Ferrer a la presencia divina en las imágenes no deben circunscribirse solamente a un contexto sin preparación cultural. Ante el auditorio más cultivado compuesto por las monjas de Estavayer-le Lac, Ferrer cuenta una historia para ilustrar la pobreza voluntaria:

---

[276] Cfr. DYKMANS, Marc. *Le pontifical romain révisé au XVe siècle*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1985, p. 105.

[277] Nótese la última cita al sermonario vicentino: "(…) *e hun prevere portave en les mans una ymaga de la verge Maria, axí com porten altres relíquies en les professons* (…)."

[278] Información extraída de GARCÍA AVILÉS, "Transitus: actitudes…", cit., p. 31 y de GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. "La demanda y el gusto artístico en la Valencia de los siglos XIV al XVI". COMPANY, Ximo; PONS, Vicent; ALIAGA, Joan (com.). *La llum de les imatges: Lux Mundi. Xàtiva 2007*. València: Generalitat Valenciana, 2007, pp. 375-407. Más arriba vimos el ejemplo de las tablas que representaron el Sagrado Nombre de Jesús.

[279] ESCOLANO, Gaspar. *Década primera de la Historia de la insigne, y Coronada Ciudad y Reino de Valencia*. Valencia: Pedro Patricio Mey a costa de la Diputación, 1610. Primera parte, Libro V, Cap. X, col. 959. Sí hay constancia de una defensa pública de san Bernardino de Siena en 1425 de las tablas con el Sagrado Nombre de Jesús que decoraban los domicilios particulares de los sieneses. Cfr. BOLZONI, *La rete…,* cit., p. 217.

> Había una mujer religiosa muy devota que tenía un bello salterio ornado con seda y oro; en cierta ocasión, sosteniéndolo en sus manos, adoraba la imagen del crucificado que figuraba en el libro. Entonces, de repente, la imagen del crucificado desvió su rostro de la mujer; y ella, preguntando la razón por la que hacía tal, obtuvo esta respuesta: «Desvío mis ojos para que no vean la vanidad de dicho libro»; y la mujer, retirando el libro al momento, se dispuso con humildad y desde entonces la imagen permaneció fija, y la miraba.[280]

En este caso la proximidad entre la imagen y la supuesta presencia divina en ella podría asociarse al contenido del libro que orna (el salterio), aunque lo verdaderamente determinante sea la participación activa del fiel. *Et Verbum caro factum est.*[281] Esa carne que ya no habita entre nosotros se manifiesta a través de la imagen del crucificado que adoraba la mujer del relato. La presencia divina se contempla en este caso sólo cuando el espectador la canaliza a través de la intensa meditación sobre la imagen.

En otra ocasión comenta un pasaje apocalíptico en el que san Juan visualiza cómo el Anticristo hará hablar una imagen.[282] Ferrer facilita la comprensión del discurso sustituyendo la imagen de la bestia joánica por las de los apóstoles Pedro y Juan, poseídas por el Anticristo y dotándolas por tanto de naturaleza orgánica:

Estará la ymagen en la ygleia e el diablo poner se ha en la boca de la ymagen. E dirán los del Antichristo: -«Buena gente, si la ymagen de sant Pedro o de sant Juan dixiere que éste es el verdadero señor, ¿crees lo hedes?». Dirán los christianos: -«¿cómo puede ser?». Dirán los del Antichristo a la ymagen: -«Yo te digo que si es verdad esto que digo, que fables». E el diablo fablará en la boca de la ymagen e dirá: -«Buena gente, aqueste que agora vien es el Salvador, que yo he estado engañado fasta agora e só condepnado en el infierno porque creýa en vuestro Ihesú, fijo del carpentero e de la costurera. Mas dexatlo e cred en aqueste señor que agora viene, que éste es el Salvador». [283]

---

[280] SAN VICENTE FERRER, *Sermones de Cuaresma en Suiza…,* cit., p. 214.
[281] Jn 1,14.
[282] Ap 13,14-15.
[283] CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad…*, cit., p. 541. Con argumentos similares se explicó el valenciano en Suiza, cfr. SAN VICENTE FERRER, *Sermones de Cuaresma en Suiza…,* cit., pp. 154-155. También puede citarse en este sentido el Sermón *In festo Sancti Bartholomei*, que incluye el descubrimiento del demonio que posee una imagen, detallando una prolija descripción del ser maligno que pudo inspirar a los pintores. Cfr. MIRET I SANS, Joaquim. "Sermonari català de Marsella". *Butlletí de la Real Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, vol. 6, nº 41, 1911, p. 58. El tema de la posesión de estatuas por parte del demonio ha sido trabajado también por GARCÍA AVILÉS, Alejandro. "Estatuas

Tanto la historia de la imagen de la Virgen salvadora, probablemente tomada del también dominico Arnaldo de Lieja, como la narrada en Suiza, reforzaban la creencia en la presencia divina en la imagen, distorsionando la percepción general del arte transmitida por el valenciano, un instrumento polisémico con una concreta funcionalidad dadas las cualidades conferidas a la producción artística desde el punto de vista de santo Tomás, y en especial, el medio adecuado para transmitir con clarividencia valores y dogmas cristianos a través de la figura.[284] En este sentido destaca la equiparación de la cortesía que se debe transmitir hacia cualquier prójimo con la reverencia que se realiza a cualquier tipo de escultura que represente la divinidad:

> *E quan vosaltres anau a la esglèsia, o defora la esglèsia, en altra part, e veureu una ymaga de nostre senyor Déu, o de la verge Maria, o dels sants, que serà d'or, tantost la amau per amor de aquell qui és representat, o encara que sie d'argent, o de ferre, o de plom, o de pedra, o de pinzell, o blanqua, o negra, e li fareu reverència. Donchs, axí deveu fer vosaltres, e encara millor. ¿E com? Quan tu, hom o dona, veus una ymaga de or, deus-la amar, ço és, quan tu veus una bona persona e fina. E és axí mateix de argent; l'argent fa bon so, axí la bona persona fa bon so. E com? Donant bons exemples al proïsme. E si la ymaga per aventura serà de ferre, que serà ton enemich, o de plom, per molts enuygs que·t farà, ama-la bé; e si és negra axí com los infels, ama-los; o blancha, axí com los peccadors christians, ama'ls. E vet açí que tots los deus amar generalment, sens excepció.* [285]

---

poseídas: ídolos demoníacos en el arte de la Edad Media". *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, nº. 28, 2012, pp. 231-254.

[284] El recurso no se ceñía al empleo de las artes figurativas. Véase este caso: "*Diu ací lo test que ·l rey Saül ere endemoniat, e algunesde vegades lo prenie lo dimoni e·l conturbave axí fortment, que tot lo regirave. E David, quan vehie açò, anave e prenie la guitarra e sonave-li davant (...) Ara, d'on exie aquella virtut? No de la guittarra, mas de la figura de allò que la guitarra significave, e significave la Passió de Jesuchrist. E aquella guitarra ab lo seu so e lo fust de la guitarra qui ere sech, que tants anys havie que ere tallat, més de mil. Item, les VIII cordes que fahien aquell so, quan són estirades, axí los membres de Jesuchrist foren estirats en la Creu…*". En SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, V, cit., pp.174-175.

[285] SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, I, cit., pp. 245-246. Existen muchos más ejemplos de este tipo en el sermonario de Ferrer. Significativo es un ejemplo tratado de manera sagaz por Toldrà, quien alude tres pasos durante el proceso de abstracción pictórica. Vicente Ferrer habla del fuego en estos términos: "*Axí com lo foch pintat no és calt en comparació del foch que usam, axí aquest foch ja vehets que creme les persones e les roques, en comparació és fret del de infern.*" Cfr. SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, III, cit., p. 231. El primer paso es la percepción de la realidad material –el *foc*–; en segundo lugar la reducción al símbolo visual –la pintura–, y por último la realidad sobrenatural, el fuego del infierno.

San Vicente Ferrer lógicamente elegía de modo arbitrario los *exempla*, así como las conclusiones que podían deducirse de aquellos: el único valor incuestionable y común en todas las alusiones artísticas elaboradas por el dominico era la ilustración de su sermón. El marcado tomismo de Ferrer rechaza la presencia de la divinidad en la imagen, si bien sus narraciones pueden aludir a esta como válido instrumento para la manifestación de los personajes sagrados del más allá, en cuyo caso suele ser habitual la participación activa del fiel. Por otra parte, sí surgen ciertas contradicciones en la valoración de los sentidos.

2.5. Imágenes y retórica en tensión

Un aspecto interesante es la frecuente reprobación del valenciano a los pintores por la elaboración de programas iconográficos desafortunados para con la doctrina cristiana. En otros casos, son las propias fuentes empleadas por Ferrer en su discurso las que chocan con la producción visual del momento. Asimismo, analizaremos las discordancias existentes entre las imágenes mentales creadas por Ferrer y determinadas obras. Si bien es cierto que el espectador del sermón escuchó esa censura al *pyntor*, debe recordarse que, como otro simple artesano, el trabajo de este acostumbraba ser la materialización de una idea concebida por el comitente, quien podía presentar particularidades en sus encargos por motivos tan dispares como una formación diversa, un desigual apego a la tradición figurativa, o un contacto frecuente con las manifestaciones artísticas desarrolladas en otros territorios, por ejemplo.[286] No obstante, es complejo desentrañar el grado en que las transformaciones iconográficas fueron fruto del deseo de los promotores o del papel desempeñado por los artistas, que

[286] García Marsilla documentaba en 2009 hasta 44 contratos artísticos de diversas disciplinas en los que se remite al artista a seguir el modelo de otra obra ya acabada. Cfr. GARCÍA MARSILLA, "La demanda y el…", cit., p. 126. Un trabajo que profundiza en esta cuestión: MONTERO TORTAJADA, *La transmisión del*…, cit., en especial el epígrafe "A imagen de otra obra". Ejemplificando otras vías de difusión de modelos pueden citarse el ya indicado deseo de Juan I por contratar a Jacques Coene o Jaco Tuno, o, como veremos más abajo, la importación de obras. Además puede considerarse la capacidad intelectual de determinados mentores, cuyos programas iconográficos suponían importantes novedades. En este sentido, en marco valenciano destaca la figura de Antoni Canals.

esencialmente merced a su actividad itinerante (y la de sus modelos) se convirtieron en activos protagonistas de la difusión de patrones.[287]

Hemos tratado ya la asociación de la Trinidad a la imagen del sol elaborada por parte de Ferrer. Con toda probabilidad, en el transcurso de su configuración, el dominico percibía como flaco favor el papel desempeñado por otras fuentes –incluidas las pictóricas– en la asimilación del dogma trinitario. Y así lo denunciaba ante su auditorio:

> *Item, axí com lo sol envia lo rayg a escalfar e il·luminar en aquest món, axí Déus Pare envià son Fill a escalfar en amor e caritat, e il·luminar a nosaltres en los articles de la fe. Vet, axí contemplaràs. No contemples tu que tres persones són tres hòmens, e que la hu està deçà, e l'altre dellà, e tinga tres caps: axí t·o mostra la astrologia.* [288]

Cuando Ferrer refiere la astrología mostrando la Trinidad rechaza su figuración como tres emperadores u hombres idénticos así como la evolución del *Vultus Trifrons*. Esta última, según los especialistas, fue esencial en la formación de una concreta iconografía trinitaria, aun siendo de naturaleza pre-cristiana. En su origen se basaba en las figuraciones de una divinidad solar y omnividente, así como en las representaciones de Serapis, Cerbero, Quimera y Hécate.[289] A posteriori se readaptaron en los *Vultus Trifons* galos. Las fuentes cristianas se muestran algo frágiles al respecto. [290]

No sólo la astrología empleó ese referente visual y por eso, aunque no aparezca explícita la denuncia a la producción artística, abordamos el asunto. Parece que el tipo

---

[287] La transmisión de modelos es una de las cuestiones principales tratadas en el capítulo sobre la estereotipación de la imagen vicentina. En su desarrollo veremos los factores que participan tanto en la creación como en la difusión de las formas.

[288] SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, II, cit., p. 240.

[289] Cfr. MAJAD, Musa Ammar. "Breve historia de las representaciones trifaciales y tricéfalas en Occidente". En: www.letralia.com/ed_let/trifaz (Fecha de consulta: 12/08/2014).

[290] De manera muy etérea puede señalarse el pasaje que narra la hospitalidad de Abraham (Gn 18,1-22), que aun así fue suficiente para que autores como San Agustín percibieran en él una manifestación de la Trinidad. En Jn 14,9 se halla una intervención de Cristo que lleva a la confusión entre la figura del Padre y el Hijo, sin rastro del Espíritu Santo. Un desarrollo de las fuentes cristianas que pudieron impulsar la figuración del Espíritu Santo como ser humano en ÍÑIGUEZ HERRERO, José Antonio. "La Iconografía del Espíritu Santo en la Iglesia latina". *Scripta Theologica*, vol. 30, fascículo 2, 1998, pp. 575-576. Una reciente obra aborda con detenimiento los temas y tipos de la Trinidad: GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (dir.). *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. 1. La visualidad del logos.* Madrid: Encuentro-Fundación Las Edades del Hombre, 2015.

iconográfico trinitario imperante por esos años en la pintura valenciana fue el llamado Trono de Gracia.[291] No obstante, está ampliamente documentada en otros territorios la representación de la Trinidad como conjunto de tres personas o señores o la del ser con un solo cuerpo y tres cabezas.

Estos modelos rechazados que a buen seguro conocía, tampoco deben atribuirse exclusivamente a unos promotores menos instruidos o más afines a las formas de expresión de la devoción popular. La abundancia de ejemplos con diversas técnicas y contextos de producción descartan esa opción. Solamente en la Biblioteca Nacional de Francia pueden encontrarse más de una decena de estas representaciones realizadas entre 1350 y 1450.[292] Coetáneas a la intervención de Ferrer conocemos varias miniaturas. Una pertenece a un manuscrito sienés guardado en el Metropolitan Museum de Nueva York (fig. a) y otra se conserva en la sede neoyorquina de The Pierpont Morgan Library (fig. b)[293]. Ambas realizadas en torno a 1390. Asimismo, en la Biblioteca Municipal de Aviñón se halla la iluminación del folio 23 perteneciente al manuscrito 111.[294] Del siglo XIV se conservan diversos frescos con esta representación de la Trinidad como tres señores. Es el caso de un fresco arrancado proveniente de la iglesia de la Trinidad en Florencia (fig. c) y fechado en la segunda mitad de la citada centuria. Especialmente interesantes pueden ser los ejemplos toscanos conservados, habida cuenta de la conocida influencia de esta pintura en la producción valenciana, vía Cataluña, durante el último cuarto del siglo XIV e inicios del siglo XV. Otro ejemplo es una tabla sienesa de la segunda mitad del siglo XIV conservada en el Timken Museum of Art de San Diego, California (fig. d). Del primer cuarto del siglo XV es el fresco conservado en la Colegiata de Castell'Arquato (fig. e).

---

[291] PELAÉZ, J. Enrique. "La iconografía de la Trinidad en la pintura valenciana". *Ars Longa*, nº. 9-10, 2000, pp. 307-312.

[292] Sirva de ejemplo un volumen del sermonario de Maurice de Sully, BnF, ms. Français 187, f. 32v.

[293] También en el Metropolitan Museum de Nueva York, inventariada con número 09.104, se conserva una Trinidad en forma de tres señores, realizada por un autor anónimo veronés de la primera mitad del XV.

[294] Atribuida a Michelino da Besozzo, reproducida en: http://www.sacrimonti.net/DocumentFolder/Iconografia-della-SS-Trinita.pdf (Fecha de consulta: 02/08/2014). Otro ejemplo de esta representación trinitaria en el folio 9v. del ms. K 26 conservado en el St. John's College de la Universidad de Cambridge (iluminación datada a finales del siglo XIII pero incorporada en un Salterio del siglo XIV).

Se conservan también varias figuraciones de la Trinidad como ser de tres cabezas que refuerzan el carácter globalizador de la difusión de esas formas heterodoxas. En la ciudad de Perugia hay varios ejemplos,[295] en la iglesia de la Beata Vergine Assunta, en el pueblo piamontés de Armeno, el bajorrelieve de Donatello en Orsanmichele, un fresco conservado en la iglesia de San Francisco de Narni (Umbría)….[296] También de procedencia toscana es el caso de un fresco anónimo aretino del siglo XIV (fig. f). Datados en torno a 1405 puede nombrarse un fresco de la catedral de Atri atribuido a Antonio Martini di Atri.

Ferrer repetía la advertencia sobre el doble error entre el público castellano, quizá por la amplia difusión de ambas percepciones trinitarias:

> *E assí contenplarás, mas guarda non contenples que tres personas sean tres dioses o tres señores o tres enperadores, nin contenples que sea uno e tiene tres cabeças, como fazen muchos neçios.* [297]

En este caso los culpables del error son muchos necios. No cabe la menor duda sobre la consciencia del dominico sobre la gravedad del asunto, pero, ¿estaba tan arraigada esa interpretación trinitaria en el reino de Valencia o en Castilla? No sólo la arenga a los dos auditorios sirve de indicio para responder afirmativamente. Germán Pamplona identificó apenas una decena de estas manifestaciones en las coronas hispánicas peninsulares, circunstancia que no descarta que gozara de cierto éxito. Lo afirmamos gracias al trabajo de otros autores que han realizado monografías de

---

[295] Periodizados en el ecuador del siglo XIV son los frescos conservados en las iglesias de los Santos Severo y Agata y en la abadía de San Pedro. Gozaría de repercusión local esta representación como lo muestran los frescos posteriores conservados en S. Maria della Colombata. Cfr. CITTADINI FULVI, Maria Grazia, *et al*. *La Trinità tra fede e ragione*. *Dispute teologiche, esperienze mistiche e rappresentazioni iconografiche*. Perugia: Morlacchi, 2010. Otros casos son los de la iglesia de San Agustín en Bérgamo o de la iglesia de San Lorenzo en Piacenza. Estos ejemplos y otros en: IACOBONE, Pasquale. *Mysterium Trinitatis. Dogma e iconografia nell'Italia medievale*. Roma: Universitá Gregoriana, 1997, p. 187. Para un repertorio de imágenes trinitarias bajomedievales heterodoxas véase http://www.sacrimonti.net/DocumentFolder/Iconografia-della-SS-Trinita.pdf (Fecha de consulta: 02/09/2014). Muy conocidas son dos ilustraciones del *Libro de Horas de Etienne Chevalier*, miniado hacia 1455 por Jean Fouquet.

[296] La lista puede ampliarse con relativa sencillez. De complejo valor iconográfico pueden incluirse otros trabajos en escultura de bulto redondo como un *Vultus Trifrons* de mediados del siglo XIV. Cfr. SCHOLTEN, Frits. *European Sculpture and Metalwork in the Robert Lehman Collection*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2011, p. 67.

[297] CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad…*, cit. p. 321.

productos con esa iconografía no inventariados por Pamplona.[298] Otros estudios no dejan de aumentar la lista, dando noticias sobre ilustraciones de manuscritos bajomedievales del *Breviari d'Amor* y de relieves funerarios y votivos con estas representaciones.[299] En Valencia también se crearon estas imágenes de lectura ambigua. Con ciertas variaciones, puede citarse el caso de la miniatura que decora el folio 137 v. del *Breviarium valentinum* –ms. 81 de la catedral de Valencia–, aquel que contiene los textos hagiográficos de Ferrer que presentamos en el capítulo 9 (fig. g).[300] Añadamos al escaso porcentaje de la producción artística conservada en general, el previsible destino de este tipo de imágenes condenadas por la Iglesia.

Como si el destino le quisiera jugar una mala pasada a Vicente Ferrer –y como guiño a nuestro planteamiento sobre la tensa relación entre el discurso del dominico y la producción artística del momento–, una de las primeras representaciones del santo comparte espacio con una figuración de la Trinidad denostada por el valenciano. Nos referimos a los frescos de la Capilla de la Santísima Trinidad de Scarnafigi, realizados en torno a 1430 (fig. h), relacionados directamente con el patronazgo de Amadeo VIII de Saboya.[301] Esta figuración de la Trinidad, respondiera a formas de devoción popular o al gusto de Amadeo VIII, evidencia tanto el peso de la iconografía trinitaria en esta forma heterodoxa en el Piamonte, a posteriori prohibida durante el Concilio de Trento,

---

[298] Cfr. PAMPLONA, Germán. *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1970. Se ha puesto en entredicho la rigurosidad del inventario de Pamplona, Cfr. GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís. "La portada occidental de la catedral de Jaca y la cuestión de las imágenes". *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario, octubre 2010, pp. 69-89.

[299] Cfr. ÍÑIGUEZ HERRERO, "La Iconografía…", cit., p. 574.

[300] La miniatura del manuscrito conservado en el Archivo de la Catedral de Valencia se analiza en RAMÓN MARQUÉS, Nuria. *La iluminación de manuscritos en la Valencia gótica (1290-1458)*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Esport - Biblioteca Valenciana, 2007, p. 68. Se da la circunstancia que en el mismo ms. 81 conservado en la catedral, en el folio 226v., aparece la representación de la Trinidad como Trono de Gracia. Otro ejemplo valenciano de la representación de la Trinidad como ser de tres cabezas se halla en el volumen del *Speculum Animae* conservado en la BnF, ms. Espagnol 544, f. 1. Sobre este manuscrito véase: HAUF I VALLS, Albert G.; BENITO GOERLICH, Daniel (ed.). *Speculum Animae*. Madrid: Edilán, 1992.

[301] La representación del valenciano en esta capilla la retomamos en el capítulo 5. Sobre el papel de Amadeo VIII como comitente de esta representación de la Trinidad, véase: SNOW-SMITH, Joanne. "Amédée VIII et la peinture du début du XVe siècle dans le marquisat de Saluces: une nouvelle interprétation des fresques de la Chapelle de la Très-Sainte-Trinité de Scarnafigi." ANDENMATTEN, B. (ed.). *Amédée VIII - Félix V: premier duc de Savoie et pape (1383-1451*). Lausanne: Bibliothèque Historique Vaudoise, 1992, pp. 419-431.

como el escaso eco de las palabras de Ferrer en ese sentido.[302] Anticipándose a uno de los hitos alcanzados por el citado cónclave en lo que a la censura visual refiere, las declamaciones de Ferrer cargaron contra aquellas imágenes de lectura ambigua, sujetas a interpretaciones susceptibles de satisfacer los anhelos paganizantes o heterodoxos de un importante porcentaje de la población.

El caso de la iconografía trinitaria, o de modo más palmario el de la representación antropomórfica de los elementos de la naturaleza que a continuación tratamos, muestran la impugnación del valenciano a aquellas imágenes no basadas en la cultura escrita, fácilmente convertibles en caldo de cultivo del nunca erradicado paganismo o de la heterodoxia. Los esfuerzos del valenciano en torno a estas acusaciones artísticas pretenden recuperar la causa tomística en relación a las imágenes. En consecuencia, será nula la trascendencia del valor estético en las disquisiciones de Ferrer, acaparando todas ellas el variable valor pedagógico. Aunque no estamos en grado de verificar la consciencia o no del comitente o del artista acerca de la naturaleza interpretativa ambigua de esas escenas, la intensidad del ataque de Ferrer cerciora el peligro de esas imágenes.

Al igual que ocurre con las imágenes retóricas relanzadas por Ferrer, debe desecharse una cualidad original en estos reproches. Además del estrictamente coetáneo Gerson, uno de los primeros biógrafos de Ferrer, el también dominico Antonino Pierozzi, evidencia que la cruzada del valenciano contra esas representaciones fue compartida por otros predicadores del siglo XV. El obispo florentino escribía en un pasaje de su *Summa Theologica:*

"Reprehensibiles, inquit, sunt etiam Pictores, cum pingunt ea quae sunt contra fidem: cum faciunt Trinitatis Imaginem unam personam cum tribus capitibus; quod monstrum est in rerum naturam".[303]

---

[302] Además de los citados de Armeno y Scarnafigi, se conocen representaciones heterodoxas de la Trinidad en localidades del Piamonte como Castellazo Bormida, Valgrana, Melle, Bellino (frazione Celle) o Martiniana Po, entre otras. Cfr. SPIONE, Gelsomina. "Esempi di iconografia trinitaria nel Piemonte Meridionale". SILVESTRI, Claudio (coor.). *L'Iconografia della SS. Trinità nel Sacro Monte di Ghiffa. Contesto e confronti.* Ghiffa: Ente di Gestione della Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Ghiffa, 2008, pp. 171-175.

[303] SAN ANTONINO DE FLORENCIA (PIEROZZI, Antonino). *Summa Theologica*, lib. III, Tit. 8, cap. 4, XI (*De artificibus*). Venedig, 1485.

En general, los predicadores sabían que las imágenes podían erigirse en impagables herramientas, pero también eran susceptibles de transformarse en auténticos trastornos. Por ejemplo, san Bernardino de Siena censuraba a los pintores el modo de representar a san José o la estigmatización de san Francisco de Asís.[304] También la literatura escrita daba cuenta de críticas similares a los pintores. El Arcipreste de Talavera en su Corbacho censuraba a los artistas la antropomorfización de la muerte.[305]

Volviendo a Ferrer, observamos más explícitas reprobaciones a los pintores a causa de los motivos que pintan. En una ocasión, hablando de los diversos tipos de muerte, cita a todos aquellos que acabarán en el infierno. Al desarrollar el caso de los idólatras, califica de ignorantes a los pintores:

> *«Ydolatri», són aquells qui adoren lo sol. ¿Ha·y degú ací que quan hix lo sol, que li digue: «Ben sies vengut; sol, fes-nos aquesta gràcia; que hajam prou pa, prou vi e prou fruyta»? O, ydòlatre! ¿E al sol fas gràcies? A Déu, a Déu les fes, que·l sol no ha ànima, ne rahó, que axí és com una pedra. E semblantment a la luna, quan és nova, que dien: «La luna de ma padrina –que·m farà cot e camisa– de cendat e de morat, –que Déu me cobre de bon fat– a la porta del mercat». Burles són: la luna una pedra és, e no ha ànima, e los pintors que la pinten ab cara, no saben què·s fan.*[306]

La prédica resulta especialmente interesante porque denota el soporte artístico a la idolatría animista tan rechazada por Ferrer. El ángulo de la oralidad en abierta confrontación con el figurativo, dándonos noticias sobre lo que se nos antoja un patrimonio sepultado, cuyos últimos vestigios bien pudieran ser estas intervenciones de los predicadores. La desviación cristiana la contempló personalmente Ferrer en sus correrías apostólicas. Así lo denunciaba en la carta redactada desde Ginebra El 17 de diciembre de 1403 al maestro general de la orden dominica Jean de Puynoix:

> *Cum vero per Dei gratiam hic error fuerit in brevi plenissime extit patus, habeo intrare Lausanensem Diocesim, ex proximis eradicatum, communiter et manifeste*

---

[304] Los dos ejemplos, donde los pintores son definidos como *sciocchi*, en: BOLZONI, *La rete*…, cit., pp. 205-206.

[305] ARCIPRESTE DE TALAVERA (MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso). *El Corbacho*. (Edición de Michael Gerli). Madrid: Cátedra, 1979, pp. 271-272.

[306] SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, II, cit., pp. 147-148.

adorant Solem, sicut Deum maxime Rustici, exhibendo ei, et demane susas orationes reverenter ei faciendo.[307]

A buen seguro, esta falta no era exclusiva en la diócesis de Lausana. Cerca de una década después advertía en la Corona de Aragón: "*Ara, moralment: que no vullau fer reverència al sol ne a la luna, mas a Déu tan solament*."[308]

Leyendo el lamento de Ferrer sobre los pintores que pintan con cara los cuerpos celestes irrumpen instantáneamente los famosos arquitrabes de Santa María de las Viñas (Burgos), si bien es preciso acotar coordenadas y asociar la predicación del valenciano a la producción artística bajomedieval, y más aún, a aquélla de la que presumimos no quedan trazas, la de la idolatría animista.[309] Es cierto que no faltan multitud de heterogéneas interpretaciones cristianas a lo largo de los siglos que justificaron que un buen número de obras introdujeran rasgos antropomórficos a las representaciones del sol y la luna, todas ellas consecuentemente inscritas en escenas de temáticas cristianas. Sobre todo en Crucifixiones y Juicios Finales.[310] Descuellan por su proximidad los frescos de la Capilla de san Miguel en la iglesia de San Juan del Hospital de Valencia.

Tampoco estas representaciones cristianas parece que contaran con el beneplácito de Ferrer dadas las constantes reprobaciones a quienes imaginaban un sol o

---

[307] TEOLI, *Storia della...*, cit., p. 519. Para una traducción castellana de la carta, véase ESPONERA CERDÁN, Alfonso (ed.). *San Vicente Ferrer. Vida y escritos*.., cit., pp. 623-626: ROBLES SIERRA, Adolfo, O.P. (ed.). *Obras y escritos de san Vicente Ferrer*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1996, p. 397.

[308] SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, IV, cit., p. 175. Argumento similar puede contrastarse en SAN VICENTE FERRER, *Colección de Sermones de Cuaresma y otros…*, cit., p. 436.

[309] Aun así, los bajorrelieves burgaleses pueden servir para proponer una cuestión que aquí no abordaremos: la evolución del peso de los cultos animistas en el arte medieval, atendiendo esencialmente a las representaciones del sol y de la luna. Aspecto que ha sido tratado parcialmente en LABRADOR GONZÁLEZ, Isabel Mª; MEDIANERO HERNÁNDEZ, José María. "Iconología del sol y la luna en las representaciones de Cristo en la Cruz". *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº. 17, 2004, pp. 73-92.

[310] El propio Vicente Ferrer equiparaba la figura de Cristo al sol y la de la Virgen a la luna, cfr. CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad…*, cit., pp. 321-322 y SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, II, cit., p. 241. Además del ejemplo valenciano propuesto en el texto principal, podría citarse el sepulcro del Chantre Aparicio (†1287), conservado en el crucero de la catedral vieja de Salamanca, la escena de la Crucifixión del Retablo del coro de la capilla de San Antonio, en el castillo de Santa Pau, Girona (1340), la Crucifixión conservada con técnica al fresco en la iglesia de San Félix de Xàtiva, la Portada del Perdón de la Iglesia colegial de Daroca, la Crucifixión representada en el el Retablo de Ayala para el convento de San Juan de Quejana en Álava (1396), conservado en el Instituto de Arte de Chicago, la Crucifixión del retablo de piedra de la ermita del Salvador, en Felanitx, de la primera mitad del XV, etc.

una luna con ojos. Sin embargo, pensamos que Ferrer denuncia al artista que elabora obras afines a un sincretismo religioso nunca extirpado íntegramente, cuando no a un culto animista. El valenciano censura las lunas que "*els pintors pinten ab cara*", dando la sensación de juzgar un tipo de obra inaprensible para la mentalidad cristiana, razonablemente condenada hasta su extinción. Eran imágenes que daban pie o afianzaban prácticas anómalas, probablemente en mayor número en los territorios donde se asentaron esos ritos, como hicieron las gentes de campo de la diócesis de Lausana. Ferrer en particular y la Iglesia en general interpretaban que la imagen debía responder a la naturaleza de las cosas. De ahí el reproche "*la luna una pedra és, e no ha ànima…*" Siguiendo con la disensión dentro del triángulo de expresión medieval, soles y lunas antropomórficas asimiladas como deidades no tenían base alguna en la cultura escrita, no al menos en la cristiana, ahondando en el escaso fundamento de su producción.

La afrenta al texto bíblico es obvia. Puesto que los cuerpos astrales tampoco fueron creados por Dios a su imagen y semejanza:

Agora, pues, veamos quál es la criatura más apropriada e más semejante a Dios. Digo que el omne e la mugier e non el sol nin la luna nin las estrellas, ca éstas no son semejantes a Dios como es el omne. [311]

Aunque todo son justificaciones precisas, el objetivo último de esas acusaciones contra los artistas era escarmentarlos por la producción de imágenes valiosas como pábulo para aquéllos perdidos de la causa cristiana. Al igual que en el caso de las erróneas interpretaciones trinitarias, hallamos estas declamaciones en múltiples y en diversos contextos, denotando la profusión de esa creencia.[312] Ferrer se convertía en agente activo de la imposición de la cultura cristiana frente a la animista mediante su

[311] CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad…*, cit., p. 410.

[312] "*O, quomodo erant stulti ille et illi qui adorabant eam dicendo: «luna, luna ma padrina», etc. Et post intrabunt per alios celos admirando se de pulcritudine eorum et, cum fuerint in quarto celo, vident solem et dicent: «Domine, et sol non habet oculos, nam lapis lucens est».*" Cfr. SAN VICENTE FERRER, *Sermonario de San Vicente Ferrer del Real…*, cit., p. 40. En otra ocasión advertía: "*Car de primer les gens no sabien què devien creure, ans anaven en tenebres de errors: la una fahye una ymaga de pedra, e adoraven-la; l'altra, de or, etc.; mas Jesuchrist vench e girà·u tot, mostrà'ns què deviem creure, çó és, hun Déu; e devem extirpar ydoles, car ara en lo món deguns no adoren ydoles, tots adoren Déu, sinó una gent que adoren lo sol.*" Cfr. SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, II, cit., p. 97.

censura al artista pagano, al productor de imágenes sujetas a registros y lecturas diversas.[313]

Más relacionada con la censura a la literatura pagana que con los argumentos del repudio al culto animista aparece en el sermonario de Ferrer esta alusión al pintor, a su vez repleta de matices para nuestro título.

> *«Dico primo» que per mundícia babtismal la ànima pot tornar jove, per vella que sie per peccat. Ara, sabets, com ja sabets que·ls infants, per petits que sien quan naxen, ja naxen ab la vellea de l'ànima. Per què? Car almenys VIII meses han estat en la vellea del peccat original. E sabeu com? La pren, la ànima, axí com qui prenia una bella tela de llenç, e que la enbolcàs en fanch podrit, tornarie lega. E veus açí com la ànima pren la màcula. Mas quan la cretura és bategada, veus que torne tan jove e tan bella, que meravella. E per ço deveu fer pintures en la capida com a pechines de sent Jachme. E no solament la criatura petita, mas hun moro o juheu, per vell que sie (...). E dir-vos n'é una figura; mas los poetes dien que ja és estat sperimentat, mas yo dich que no, si ja donchs no·u prenen per figura. E veus que dien que en lo món havia una font jove, e que axí la appellaven, e que les gens que s'i bategaven, que tornaven jóvens. E axí ó pinten alguns pintors.*[314]

Por sí sola ya es interesante la comparación del alma a un lienzo y la metafórica exhortación del valenciano a pintar veneras en el capillo. Más trascendente es la parte final de la cita, donde Ferrer explica la existencia de pinturas que se hacen eco de una rumorología fundada a partir de *poetes* que describían el mito de la Fuente de la Eterna Juventud. En esta ocasión no da ningún nombre propio, pero por otras intervenciones del valenciano se derivaría que refiere escritores no religiosos.[315] El tema es de

---

[313] En la superposición de la cultura eclesiástica a la folclórica, Le Goff señalaba como primer proceso la destrucción, en el que toma parte Vicente Ferrer. Los otros dos fueron la obliteración y la desnaturalización. Citado en CARDINI, Franco. *Magia, brujería y superstición en el occidente medieval*. Barcelona: Península, 1982, p. 28.

[314] SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, IV, cit., p. 184.

[315] "Mas algunas doctrinas y predicaçiones ay que non pasan de las orejas, assí como la doctrina philosophical con allegaciones de poetas." Cfr. CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad*… cit., p. 385.
En otros casos aparecen Virgilio y Ovidio: "«*Predicate Euangelium»; no diu «Virgilium», ne «Ouidium», set «Euangelium», car les doctrines poeticals no salven les ànimes*...", o Virgilio o a Dante, puesto que estos autores "sólo resultan bien a los oídos y no reportan ningún fruto sino la cadencia tan, taran, etc. Esto va contra muchos que no se preocupan de estudiar en la Biblia…" En este pasaje incluye a los poetas en el infierno de los condenados. Cfr., respectivamente: SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, II, cit., p. 56; SAN VICENTE FERRER, *Sermonario de San Vicente Ferrer del Real*…, cit., p. 357. Que los poetas

naturaleza pagana y simboliza un evidente contrapunto al poder de la fuente bautismal como percibe Ferrer.[316] Al igual que tantas otras leyendas de origen ancestral, está sujeta a reactualizaciones adecuadas a las inquietudes culturales, también en el período vital del dominico.[317] Pueden citarse varios ejemplos. El Libro de los viajes de Sir John Mandeville,[318] escrito en francés durante la segunda mitad del siglo XIV y traducido a las principales lenguas europeas en muy pocas décadas, contiene la descripción de una montaña llamada Polombe:

> Al pie de esa montaña hay una fuente grande y hermosa que tiene el olor y el sabor de todas las especias y a cada hora del día cambia de olor y sabor. El que beba tres veces del agua de esta fuente, en ayunas, se curará de cualquier enfermedad que tenga. Los que viven cerca y beben a menudo de esa fuente no padecen nunca enfermedades y parecen siempre jóvenes. Yo he bebido de ella tres o cuatro veces y desde entonces pienso que me encuentro mejor. Algunos la llaman la Fuente de la Juventud, pues quien bebe de ella a menudo parecerá siempre joven y vivirá libre de enfermedades. Se dice que el agua de esa fuente procede del Paraíso, lo que explica que tenga un poder tan grande.[319]

El futuro Juan I de Aragón solicitó en dos cartas consecutivas (agosto y octubre de 1380) una copia del *Livre des Merveilles*, probablemente pensando que era un auténtico libro de viajes con notable valor geográfico.[320] Recordemos que por entonces Vicente Ferrer se postulaba como *almoiner* y confesor del infante por la coincidencia en

---

son despreciados por Ferrer se percibe incluso a través de la parodia realizada por el dominico a la poesía del momento y el juego cortesano: "«*Señora, tanto vos amo que por vos ando penado e vivo con cuydado, ca el mi coraçón non pienssa sinon en vos, ca nin duermo de noche nin de día fuelgo por amor de vos.»"* Cfr. CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad*… cit., p. 462. No obstante, aparecen en el sermonario vicentino algunas citas que presentan a los poetas como autoridades: "…porque ya dijo el poeta Catón que cuando veas que algo hace daño al alma, déjalo por mucho que lo quiera el cuerpo". Cfr. FUSTER PERELLÓ, *Timete Deum*…, cit., p. 144.

[316] Sobre esta percepción sacramental de la fuente es indispensable SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, V, cit., pp. 157-162.

[317] Autores como Herodoto ya lo trataban, reflejando probablemente antiguas leyendas de tradición oral recogidas por ejemplo en *La Odisea*. Cfr. HERODOTO, *Libro III*, 22-24 (traducción de Carlos Schrader). Madrid: Gredos, 1995. Incluso el cine más actual (*Piratas del Caribe*) se sirve del mito.

[318] La obra ha sido publicada en castellano en MANDEVILLE, John. *Los viajes de Sir John Mandeville*. (Edición de Ana Pinto). Madrid: Cátedra, 2001. Más afín a nuestro propósito es el estudio de un manuscrito encargado por el infante Juan de Aragón, realizado en: MANDEVILLE, John. *El Libro de las maravillas del mundo de Juan de Mandevilla*. (Edición de Pilar Líria Montañés). Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1979.

[319] MANDEVILLE, *Los viajes de Sir*…, cit., p. 203.

[320] MANDEVILLE, *Los viajes de Sir*…, cit., pp. 31-32.

la obediencia aviñonesa entre otros aspectos.[321] En todo caso, el texto de Mandeville atesoraba otras fuentes incrustadas antaño en el imaginario colectivo, paganas y cristianas, entre ellas la leyenda del Preste Juan, donde se habla de este manantial de juventud.[322] Con fidelidad aleatoria, la fuente mágica aparecía en multitud de textos como el ciclo artúrico, el *Roman d'Alexandre*, o la *Faula*, entre otros.[323] Todos ellos volúmenes apreciados por los monarcas aragoneses coetáneos a Ferrer y con los que obviamente tuvo estrecho contacto. No sólo los monarcas disponían de estos textos.[324]

La *Font jove*, construcción poética menoscabada por Ferrer, recorría Europa a través de los textos en un ámbito culto y, probablemente a través de la tradición oral, también en una órbita folclórica. Quizá se difundiera incluso parcialmente a través de los predicadores, a tenor de los lamentos de Ferrer:

"(…) *car molts hòmens ecclesiàstichs són qui no curen de libres de la santa Scriptura, mas de poetes e altres faules, jaquín la Bíblia e les altres Scriptures divinals*…"[325]

El propio dominico presenta en algunas predicaciones una fantástica historia de "*una bassa d'aigua, e feia-s'hi en aquella bassa gran moviment* [movimiento propiciado por un ángel divino] *e lo primer que hi devallava, guaria de tot de la malaltia que havia*…"[326] Aunque finalmente explique que se trata de una figura del bautismo, no debe extrañar que la historia de esas fuentes milagrosas fuera *vox populi*.

---

[321] Sobre el estrecho contacto recuérdese la carta que citamos en el primer capítulo donde el infante solicitaba una defensa de Ferrer ante el temor de posibles agresiones en contra del dominico.

[322] Vicente Ferrer cita a un *Pestre Joan* en uno de sus sermones aunque por el contenido es arriesgado afirmar que se refiera a esta leyenda. Cfr. SAN VICENTE FERRER, *Sermons de Quaresma*, I, cit., p. 83.

[323] Sobre el menos conocido texto de *La Faula* véase, DE RIQUER, Isabel. "La literatura francesa en la Corona de Aragón en el reinado de Pedro el Ceremonioso (1336-1387)". LAFARGA, F. (ed.). *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*. Barcelona: Promociones Publicaciones Universitarias, 1989, pp. 115-126. Además de los ejemplos que proponemos en el texto principal, podemos incluir el amplio repertorio de fuentes milagrosas trazado por LATINI, *Llibre del…*, cit., cap. CXVI-CXVII *et al.*

[324] Sobre la existencia del *Libro de las Maravillas* en un inventario valenciano medieval, GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. *Art i societat a la València medieval*. Catarroja: Afers, 2011, p. 175.

[325] SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, V, cit., p. 65.

[326] SAN VICENTE FERRER, *Sermons de Quaresma*, I, cit., pp. 121-123. Una versión muy similar de esta intervención pero en latín se halla en SAN VICENTE FERRER, *Colección de Sermones de Cuaresma…*, cit., p. 158, predicada el 2 de marzo de 1414 en Lleida.

Además, se produciría una retroalimentación entre esas historias de origen cristiano con las de base herética.

La *Font Jove* fue pintada más allá de las iluminaciones de los manuscritos, documentada por ejemplo en un códice lombardo de autoría anónima conservado en la Biblioteca Estense de Módena (fig. i).[327]

El ciclo pictórico encargado por Manfredo III Chiaramonte entre 1377 y 1380 para el Gran Salón del Palacio Chiaramonte en Palermo trata historias extraídas de la literatura cortés, de romances antiguos, de la materia carolingia y de episodios bíblicos.[328] Entre las escenas del ciclo caballeresco se narran pasajes de Tristán e Isolda, apareciendo en uno de ellos junto a la Fuente de la juventud. Diversas cajas nupciales coetáneas también la representaron como informa Licia Buttà, y no sería nada extraño que alguno de los tapices encargados por Pedro IV el Ceremonioso incluyera la imagen de la fuente: la representación de la *Istoria novem militum* traída desde Aviñón por el consejero del monarca Ramón Boyl en 1347 invita a pensar en ello.[329] Los nueve ínclitos personajes se pintaban ocasionalmente junto a la Fuente de la juventud, caso de los frescos que decoran la Gran Sala del Castello della Manta en Manta (Piamonte), en torno a 1420, donde se halla una de las más reconocidas figuraciones del prodigioso manantial (fig. j). Aunque el hábitat más natural de estas representaciones fue el manuscrito miniado –la *Font Jove* recorrió cortes europeas a través de los textos– su amplia difusión causó su transmisión a otras técnicas inscritas en el ángulo visual.[330]

---

[327] *De Sphaera*, Ms. Lat. 209 DX2 14 c., f. 10 r.

[328] Cfr. BUTTÀ, Licia. "Storie per governare: iconografia giuridica e del potere nel soffitto dipinto della Sala Magna del palazzo Chiaromonte Steri di Palermo." BUTTÀ, L. (ed.). *Narrazione, exempla, retorica. Studi sull'iconografia dei soffitti dipinti nel Medioevo Mediterraneo*. Palermo: Caracol, 2013, pp. 69-126.

[329] Una carta de Pedro IV enviada a su tesorero explica que el tema de los Nueve lo había visto representado ya en otra casa. Cfr.: TERÈS I TOMÀS, Mª Rosa. "Art profà i vida quotidiana entorn a 1400: els inventaris barcelonins". *Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia*, nº. 19, 1998, pp. 295-317, en especial pp. 306-307; RUBIÓ I LLUCH, Antoni (ed.). *Documents per l'historia de la cultura catalana mig-eval*, vol. I. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1908, p. 141. Sobre los tapices de Pedro IV, véase: OLIVAR, Marçal. *Els tapissos francesos del rei En Pere el Cerimoniós*. Barcelona: A. Ramón y M. Barbié, 1986.

[330] Aun sin indicios para defender o desmentir una posible representación de la fuente de la juventud en las entradas reales, ilustra la aceptación de la materia artúrica en el periodo de Ferrer la inclusión de Tristán e Isolda en la entrada del rey Martín en Valencia en 1403, o algunos años antes en Barcelona. Cfr. *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, II. Llibre de l'entrada del rei Martí*. (Edició a cura de Joan Aliaga, Lluïsa Tolosa i Ximo Company). València: Universitat de València, 2007, p. 121.

La denuncia de Ferrer contenía la advertencia al culto pagano ya visto, documentado iconográficamente en la predela de la Virgen de la Misericordia atribuida a Neri di Bicci, en la que san Bernardino reza en un lugar donde se halla una fuente, culto de supersticiosos que se sustituye por una iglesia dedicada a la Virgen (fig. k). Sin embargo, la omisión de noticias directas de Ferrer acerca de un rito pagano relacionable, la alusión a los poetas y la proliferación de una literatura insistente en el tema de la Fuente de la juventud, nos lleva a pensar que tras la esencia del mensaje vicentino, el aspecto insustituible de la fuente del bautismo, se velaba un reproche a la clase culta y clientelar de los poetas denostados por el dominico.

Un ulterior ejemplo que de manera indirecta –no hay mención alguna a la pintura– manifiesta tensión entre sermón y pintura es el ya citado por Toldrà sobre las potencias de Moisés. Ferrer renegaba implícitamente de la representación del profeta liberador del pueblo judío con cornamenta: "*E per ço, quan Moysès parlà ab Déu en lo mont e depuix devallà cornut, no havie banes, mas rayg que exien de la seua cara…*"[331]. Toldrà señala el ejemplo del Moisés realizado por Reixach conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia, bastante posterior a la predicación del santo. Creemos mucho más ilustrativo contrastar dos obras más próximas cronológicamente y que reflejan el diverso grado de erudición de los comitentes, o en el significativo segundo caso, del artista. El Moisés pintado en el retablo de la Santísima Trinidad adorada por todos los santos, conservado en el Museo Metropolitano de Nueva York, y realizado en torno a 1400 para decorar la capilla de San Martín de la Cartuja de Valldecrist en Altura (Castellón), presenta unos cuernos similares a los de un toro. Ese atributo difiere del que empleó Fray Angélico para el mismo profeta que aparece en su Juicio Final del convento de San Marcos en Florencia (circa 1433). El Moisés elaborado por el hermano de orden de Ferrer lleva los rayos o potencias que con criterio el valenciano reclamaba. Más tardío, y acorde con las premisas de Ferrer, el llamado Mestre de Bonastre pintaba una Transfiguración con Moisés portando potencias en la tabla conservada en el Museo de la Catedral de Valencia. En el siguiente apartado contrastamos otros casos, todavía más significativos, por las supuestas modificaciones iconográficas que la oratoria vicentina produjo.

[331] SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, I, cit., p. 240.

2.6. Posible promotor intelectual de cambios iconográficos

Todavía vinculado a la tensión entre imagen y retórica ampliamos un análisis desarrollado por Toldrà. Comenzamos con un reproche del dominico hacia los pintores por el modo en que figuran a la Virgen durante el Juicio Final. El posible peso de esta intervención en posteriores transformaciones iconográficas atribuidas por otros autores le confiere mayor autonomía. En su lengua natal profería:

> *Ve una qüestió: com estará la verge Maria e los sants?; de la verge Maria dien alguns, e axí ho pinten los pintors, que estará agenollada, pregant per nosaltres: no es ver; donchs, com estarà; ella seurá axí com a conjutge e advocada del seu fill.*[332]

El 27 de septiembre de 1411, y seguramente en Ayllón, repetía argumento:

> *Esto es, si Ihesú Christo es asentado, ¿qué diremos de la Virgen María, su madre? E dizen algunos que aquel día la Virgen María [será] de la una parte e sand Juan de la otra con las rrodillas fincadas, que rogarán por los pecadores. Esto es grand error; que aquel día non osarán abrir la boca para rogar por ninguna criatura, nin estarán las rodilla fincadas, mas la Virgen María asentada en una silla al costado de Ihesú Christo.*[333]

Conservamos una entrada similar tomada en latín:

> *Sed modo venit una quaestio: virgo Maria et sancti quomodo stabint illa die, scilicet an sedendo, vel stando, vel flexis jenibus? Et dic quod virgo Maria stabit in sua catedra, sedendo ad latus dexterum Christi, licet quidam pintores ignari pintent eam flexis jenibus, et est error, ut habetur 3 Reg II,* [19]: «*Positus est tronos eius*». [334]

Según Ferrer la Virgen sería juez, además de abogada de su hijo, disponiendo por tanto de un asiento en ese ulterior tribunal junto a Cristo. Un detalle que no reprodujeron generalmente los pintores, que la representaron arrodillada, como "*dien alguns*". Toldrà señala que no existió figuración alguna como la solicitada por san Vicente Ferrer y aunque el dominico describió lógicamente el tipo arraigado en la producción pictórica, concurren obras disonantes con la información del valenciano, y

---

[332] SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, VI, cit., p. 273.
[333] CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad…*, cit., p. 613.
[334] SAN VICENTE FERRER**,** *Sermonario de San Vicente Ferrer del Real…*, cit., p. 263.

por tanto afines a sus interpretaciones que pudieron influir en una particular transformación iconográfica que abajo puntualizamos.

En primer lugar debe señalarse que Toldrà no reprodujo las fuentes bíblicas de las que se sirvió Ferrer como *auctoritats*, quien recurrió de nuevo al simbolismo tipológico, tanto en el caso valenciano, como en el castellano. Explicaba al público valencianoparlante:

> *«Positus est tronus [matris regis, que sedet ad dexteram] ejus» (3. º Regum, c iii); figura era de la verge Maria, per que al costat li siurá. Los apostols axí mateix en cadires. Auctoritat: «Ecce nos qui reliquimus omnia [et secuti simus te; quid ergo nobis?]» (Matth., XIXº cº).* [335]

Mientras que a los castellanos:

"Esto fue figurado en *«Persida positus est tronus eius, etc.» Quarto Regum (IIº. Capitulo).* Quiere decir*: «trono fue puesto al costado de Pérsida».*"[336]

Una posible clave de la divergencia entre la composición del tribunal expuesta por Ferrer y la de los artistas –con frecuencia bajo órdenes de un comitente–, radica en que los pintores ejecutaron sus encargos basándose en el peso de la tradición figurativa, deudora de las fuentes bíblicas en las que se inspiró, especialmente Mateo 24 y 25,[337] y el capítulo 20 del Apocalipsis de san Juan. Textos que no otorgan ese papel a María. Creemos que la tradición figurativa es el núcleo interpretativo, y a tenor de lo pronunciado en Ayllón "*E dizen algunos que aquél día la Virgen María [será] de la una parte e sand Juan de la otra con las rrodillas fincadas, que rogarán por los pecadores*", parece que todavía tuvo gran influencia la arraigada y difundida imagen de la déesis vía Bizancio y Toscana –que los siglos bajomedievales vieron sustituir la figura de Juan el Bautista por Juan el Evangelista–, como agente coartador de representaciones con la Virgen sentada como juez.[338] Nos encontraríamos entonces ante el rechazo por parte de

---

[335] SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, VI, cit., p. 273-274.
[336] CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad…*, cit., p. 613.
[337] El propio Ferrer se sirve preferentemente de estos dos capítulos de Mateo a lo hora de tratar el Juicio Final, como puede comprobarse en: SAN VICENTE FERRER, *Sermones de Cuaresma en Suiza…*cit., pp. 168-171.
[338] Discurso similar respecto a la tradición figurativa puede vincularse a la escena del aplazamiento del Juicio Final merced a la interpelación de la Virgen que tantas veces narró Ferrer apoyándose en la *Vita* de santo Domingo.

Ferrer al predominio de la cultura figurativa sobre la escrita, aspecto que no consideró su hermano Bonifacio para el Juicio Final que remata el retablo de los Sacramentos.

San Vicente Ferrer ya había abordado con anterioridad la cuestión, por ejemplo en Suiza, donde el valenciano puso en boca de la Virgen: "*Sed ex quo mundus finitus est non sum plus mater, sed iudex…*"[339] Aunque atractivo, resulta imprudente presentar a Vicente Ferrer como renovador de una imagen ajada y obsoleta para la Virgen en el ocaso medieval, quien ya para entonces había alcanzado un nuevo status celestial merced a la labor de los mendicantes durante los siglos XIII y XIV. Pese a todo, su devoción mariana tuvo reflejo probablemente en la imagen que propuso.[340] Ni la hermenéutica del valenciano era original, ni la escena deseada por Ferrer fue tan excepcional en el campo figurativo como indican Toldrà o Rodríguez Barral.[341]

Un primer testimonio es el *Juicio Final* elaborado por Buonamico di Cristofano, conocido como *Buffalmacco,* en el ciclo de frescos del Camposanto de Pisa (fig. l "ele"), datado en 1336. La disposición de la Virgen concuerda con la descrita por Ferrer, o por la del también dominico y estrictamente coetáneo al ciclo pisano, Guillaume de Sauqueville.[342] La Virgen, inscrita en una mandorla, goza de la misma relevancia jerárquica visual que el propio Cristo, sea por disposición, tamaño, espacio ocupado y actitud. Las distancias geográficas y/o cronológicas dificultan –que no imposibilitan– una lectura interpretativa que asocie directamente una relación directa entre la

---

[339] SAN VICENTE FERRER, *Sermones de Cuaresma en Suiza*, cit., p. 76.

[340] La devoción mariana del valenciano a través de sus sermones en: SAURAS, Emilio, O.P. "La Santísima Virgen en los sermones de san Vicente Ferrer". *Teología Espiritual*, vol. XVI, nº. 46, 1972, pp. 43-69.

[341] El también dominico Guillaume de Sauqueville había otorgado idéntica posición a la Virgen en función del simbolismo tipológico amparado en el mismo episodio veterotestamentario. Véase el sermón 68 *de Sanctis* editado por CHEVALIER BOYER, Christine. *Les sermons de Guillaume de Sauqueville: l'activité d'un prédicateur dominicain à la fin du règne de Philippe le Bel*. Tome III: "sermones de sanctis", en: http://tel.archivesouvertes.fr/docs/00/78/28/97/ANNEX/Sermones_de_sanctis.pdf (Fecha de consulta: 21/01/14). Por lo tanto es revisable la siguiente afirmación: "*Efectivament, els artistes del gòtic, quan la inclouen, representen sistemàticament la Verge agenollada a la dreta de Crist, en actitud de súplica, com a intercesora*". Cfr. TOLDRÀ I VILARDELL, "Sant Vicent…", cit., p. 47.

[342] Sobre la actividad de Sauqueville, véase: CHEVALIER BOYER, Christine. *Les sermons de Guillaume de Sauqueville: l'activité d'un prédicateur dominicain à la fin du règne de Philippe le Bel.* Thèse de doctorat d'Histoire Spécialité. En: http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2007/chevalier_c#p=0&a=title (Fecha de consulta: 03/08/2014).

predicación de Sauqueville,[343] y los dominicos de Pisa, quienes sintomáticamente participaron en el programa iconográfico,[344] así como entre las pinturas del Camposanto toscano y la prédica de Ferrer. Tampoco debe descartarse que el fresco de Pisa tomara como referente una tradición figurativa que no hemos hallado y que el ciclo pisano influyera directa o indirectamente en alguna obra valenciana, habida cuenta de la ya señalada influencia toscana en la pintura valenciana. Profundizaremos al tratar el desaparecido retablo de Catarroja. Es muy plausible, dado el carácter de copia habitual de la producción literaria bajomedieval –y la coincidencia exegética de los dos predicadores dominicos– que el nexo pudiera hallarse en varios textos con una primitiva fuente común empleada por la orden predicadora.

Una imagen relacionada con este tema es la escena del Paraíso pintada por Nardo di Cione hacia 1355 en la Capilla Strozzi (hoy denominada Capilla Strozzi de Mantua), de la iglesia dominica de Santa Maria Novella, en Florencia (fig. m). En ella la Virgen comparte cátedra con su Hijo, presentándose a modo de monarcas supremos en el Paraíso. En este caso nos encontramos ante una confluencia de factores que dificultan aún más desentrañar la transmisión del modelo. Tan indicadora puede ser la nueva concurrencia de la orden dominica en la promoción (no sabemos si directa o indirectamente) como la proximidad geográfica y cronológica entre ambas obras.[345] Sin olvidar que no es exactamente la escena del Juicio, aunque sí se representan Paraíso e

---

[343] Cabe recordar la afluencia de códices parisinos a la Corona de Aragón. Cfr. ESCANDELL PROUST, Isabel. "Entre líneas y sombras. Libro y miniaturas en Cataluña 1250-1336". YARZA, J. (ed.). *La miniatura medieval en la península ibérica*. Murcia: Nausícaä, 2007, pp. 102-103.

[344] Sobre el papel de dirección del programa iconográfico en todo el Camposanto de Pisa: BOLZONI, Lina. "Gli affreschi del Trionfo della morte del Camposanto di Pisa e la predicazione domenicana". *La rete dalle*…, cit., pp. 3-46, en especial, pp. 5 y 10-11. Otros autores han asociado el programa pictórico del Camposanto de Pisa al también dominico Domenico Cavalca (1270-1342). Cfr. MONCIATTI, Alessio. "Degli arredi pittorici e musivi". CASTELNOVO, E.; SERGI, G. (a cura di). *Arti e storia nel Medioevo*, vol. II. Torino: Einaudi, p. 300.

[345] La obra de Cione fue comisionada, al igual que el altar que pintó su hermano el Orcagna para la misna capilla dominica, por el rico banquero Strozzi. Algunos autores sostienen que fue Pietro Strozzi, prior de Santa Maria Novella y tío del citado banquero, el coautor junto a su sobrino del diseño del ciclo pictórico desarrollado por Nardo di Cione. Cfr.: GILES, Kathleen Alden. *The Strozzi Chapel in Santa Maria Novella: Florentine Painting and Patronage 1340-1355*. Thesis (Ph.D.). New York: New York University, 1977; NELSON, Jonathan Katz. "Memorial Chapels in churches: The Privatization and Transformation of Sacred Spaces". CRUM, R. J.; PAOLETTI, J. T. (ed.). *Renaissance Florence: a Social History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, pp. 359-360; PROKOPP, Maria. "Dante e la Pittura del Trecento. Nardo di Cione: Gli Affreschi Della Cappella Strozzi. Santa Maria Novella, Firenze, 1352-57". En: http://www.fondazione-delbianco.org/accademici/prokopp_IT.htm (Fecha de consulta: 23/04/2014).

Infierno, no deja de ser significativo el rol de la Virgen, que reaparece en modo similar en uno de los folios del Salterio Anglo-Catalán que Yarza atribuyó a Ferrer Bassa.[346] Esta representación del Paraíso armoniza con otra intervención de Vicente Ferrer y de otros predicadores. El valenciano indicaba: "*Mas la Verge Marie pujà sobre tots los órdens e seu a la dreta part de son fill Jesuchrist.*"[347]

Sí que es un Juicio Final a toda página el asunto pintado en una *Summula seu breviloquium super concordia Novi et Veteris Testamenti*, escrito apocalíptico estrechamente vinculado a los textos joaquinistas donde se presenta una iconografía consonante a lo demandado por Vicente Ferrer con la Virgen sentada (fig. n).[348] Nótense las palabras de Rodríguez Barral:

> Sorprende ver, destacada entre los que se disponen a la derecha del Juez, a la Virgen, sentada a su vez en un trono, con la cabeza inclinada hacia su Hijo y con las manos cruzadas sobre el pecho en actitud, por tanto, de súplica. Imagen difícil de encontrar al margen de la iconografía de algunos juicios finales italianos, viene a sustituir a la Deesis a la vez que hace participar a la Virgen de la tarea judicial.[349]

Ni Toldrà ni Rodríguez Barral incluyen en sus trabajos otra tabla del período, influida directamente por Nardo di Cione, que representa el Juicio Final con la Virgen en posición destacada y sentada a la derecha de Cristo: se trata del fragmento de una obra atribuida a Niccolò di Tommaso por diversos autores y conservado en la Colección Larderel en Leghorn, Chicago (fig. ñ). Quizá algunas de estas obras fueron visualizadas por el propio Ferrer, en todo caso, pudieron servir de modelos a otros productos. Al respecto recuérdese el fresco que representa el Juicio Final en la Capilla de San Blas de la catedral de Toledo (fig. o), atribuido a Starnina y a un equipo de artistas toscanos, cuestión que seguiría ampliando la transmisión del modelo pisano del que partimos.[350]

---

[346] Se trata del f. 109v., correspondiente al Ms. Lat. 8846, París, BnF. Cfr.YARZA, Joaquín. "La miniatura en los reinos peninsulares medievales". YARZA, (ed.). *La miniatura…*, cit., pp. 48-49.

[347] SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, III, cit., p. 121.

[348] Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 6972, f. 50r., (circa 1351-1355)

[349] RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino. *La imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón*, tesis doctoral. En: http://ddd.uab.cat/pub/tesis/2003/tdx-1222103-161339/prb1de9.pdf (Fecha de consulta: 27/01/2014), p. 479. El estudio fue publicado con idéntico título por la Universidad de Valencia, en Valencia, 2007.

[350] La autoría de los frescos sigue sin ser demostrada, especulándose también con el nombre de Juan Rodríguez de Toledo, si bien la relación con el modelo pisano analizado ya fue advertida por ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. "La pintura trecentista en Toledo". *Archivo Español de Arte y Arqueología*, vol. 7, nº. 19, 1931, pp. 23-29. Una monografía sobre la obra y el espacio que ocupa en: CASTAÑÓN, Jaime *et al*.

Obviamente se han conservado obras del periodo bajomedieval que sintonizaban con lo que requería el valenciano, quien a buen seguro estaba más habituado a observar la figuración de la Virgen arrodillada por los motivos ya sabidos, pero que también muy probablemente fue testigo de los frescos acabados de realizar en la citada Capilla de San Blas.[351]

Muy poco conocemos de una obra que pudo responder según Rodríguez Barral a la prédica del valenciano: el Retablo de las Ánimas de la iglesia parroquial de Catarroja, desaparecido en 1936 (fig. p). Nos presenta la Virgen en dos trances diversos, circunstancia que no hemos visto en otra obra. Coronando la composición, y sentada a la derecha de Cristo aparece como co-juez. Inmediatamente abajo, la Virgen forma parte de la más tradicional déesis, con el Bautista frente a él. Rodríguez Barral señala que "no es descartable que el mentor del programa haya recurrido en este caso al predicador valenciano a la hora de dar las explicaciones pertinentes al autor del retablo…"[352]. Añadiríamos que es una opción sugestiva, especialmente porque conviven las dos formas, aspecto que sí es sui géneris y que podría denotar unas directrices muy concretas,[353] aunque se precise cierta cautela.

Auxiliaría la evaluación del peso de las palabras de Vicente Ferrer en la obra de Catarroja la contextualización de producción del retablo. El retablo forma parte de un conjunto de obras atribuidas a los anónimos Maestro de Artés y pintores de su círculo, datado entre finales del siglo XV y el primer cuarto del siglo XVI.[354] Una distancia

---

"La Capilla de San Blas en la catedral primada de Toledo". BANGO TORVISO, Isidoro G. *et al*. *La Capilla de San Blas de la Catedral de Toledo. Cuadernos de Restauración de Iberdrola*, vol. 11. Madrid: Iberdrola, 2005, pp. 33-55. Véanse también los trabajos al respecto de SÁNCHEZ-PALENCIA MANCEBO, Almudena. "Los retablos de la Capilla de San Blas de la Catedral de Toledo". *Archivo Español de Arte*, vol. 47, nº. 188, 1974, pp. 407-409; "Pintores del siglo XV y primera mitad del XVI en la Catedral toledana. La capilla de San Blas". *Anales toledanos*, nº. 25, 1988, pp. 57-80; "La Capilla de San Blas de la catedral de Toledo: nuevos datos históricos." *Toletana: cuestiones de teología e historia*, nº. 14, 2006, pp. 161-176.

[351] Recordemos que los frescos fueron realizados en torno a 1400, mientras que Ferrer permaneció en Toledo prácticamente las dos primeras semanas de julio de 1411.

[352] RODRÍGUEZ BARRAL, *La imagen de la justicia divina. La retribución…,* cit., p. 102.

[353] La composición de la obra fue prácticamente reproducida por el Maestro de Borbotó, quien no retomó esa doble representación. El también desaparecido retablo de las almas de la iglesia arciprestal de San Mateo (Castellón), presenta una construcción análoga, pero tampoco retoma la particularidad de la doble representación de la Virgen.

[354] La obra ha sido analizada por todos los que se han ocupado de los talleres del Maestro de Artés, del Maestro de Perea y del Maestro de Borbotó. Véase: Véase: POST, Chandler Rathfon. "The Valencian

cronológica insalvable para indicar que el comitente pudiera dejarse influir por la prédica del valenciano de manera directa. Es viable la posible lectura del sermón por parte del promotor artístico dada esta peculiar representación de la Virgen en el seno del citado conjunto de retablos,[355] sin desecharse otras posibles influencias, como la de la importación de modelos.

Con sentido similar al de Rodríguez Barral respecto al influjo directo de la predicación vicentina en la iconografía, Villalba Dávalos apuntó ya antes la viñeta del f. 340v. del llamado Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo (British Library, Ms. Add. 28962), donde se representa una Ascensión de Cristo.[356] Indicaba Villalba que "posiblemente la inspiración para esta escena la hallase Crespí en los sermones de san Vicente",[357] para a posteriori contrastar el texto bíblico que refiere la citada Ascensión con las intervenciones del valenciano al respecto, evidenciando el modo en que los textos de Ferrer pudieron servir de fuente a la miniatura.[358] La autora se fundamenta en la inexistencia de precedente iconográfico similar sobre tabla valenciana.

En este caso las coordenadas vitales de todos los agentes activos tienen más proximidad que en el caso del retablo de Catarroja. El taller de los Crespí estaba ubicado en Valencia durante los últimos años en los que Vicente Ferrer predicó en su ciudad natal. Por otro lado Joan de Casanova –comitente original de la obra– profesó en la orden dominica en Barcelona desde 1403 y fue confesor de Alfonso V el Magnánimo. El influjo de Ferrer pudo ser directo, sin embargo, Villalba daba un carácter endogámico a la producción artística y no concebía una transformación de las formas a causa de importantes modelos pictóricos. No sólo Giotto en la capilla Scrovegni había elaborado una imagen de la Ascensión de Cristo similar a la ofrecida por los Crespí.

School in the Late Middle Ages and Early Renaissance." *A History of Spanish Painting*, vol. VI - Part I. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1935, pp. 269-334.

[355] FAGÊS, *Procès de…,* cit., pp. 279-289, advierte de la extraordinaria difusión posterior de los sermones vicentinos.

[356] VILLALBA DÁVALOS, Amparo. *La miniatura valenciana en los siglos XIV-XV*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1964, pp. 121-122. Se reproduce fotográficamente en el citado trabajo como figura 149.

[357] VILLALBA DÁVALOS, *La miniatura*…, cit., pp. 121-122.

[358] El versículo 19 del salmo 67 reza: "Ascendiste, Señor, a lo alto; llevaste contigo a los cautivos". Por su parte, Vicente Ferrer proclamaba: "*Sus axi fo, que-ls àngels anavem primers cantant e Jesuchrist en mig, e los sants pares aprés*". También al valenciano se deben estas palabras al respecto: "*Aprés devallà a parais terrenal, lla on eren totes les santes ànimes, com allí les meté Jesuchrist aprés la seua resurrecció, e así se'n muntà alt al cel ab aquells*". Ambas entradas extraídas de VILLALBA DÁVALOS, *La miniatura…*, cit., pp. 121-122.

Pueden citarse multitud de referentes que también pudieron marcar nuevas pautas en nuestro territorio. Los frescos di Pietro da Rimini procedentes del Convento de los *Eremitani* de mediados del siglo XIV y hoy en el Museo Civico de Padua, las pinturas de la nave derecha de la Colegiata de Santa María Asunta de San Gimignano (circa. 1365), o una predela atribuida a Battista di Gerio datada en el primer cuarto del XV son sólo algunas muestras.[359] Además, otras particularidades del discurso de Ferrer que pudieron influir en la producción artística concerniente al episodio de la Ascensión no se consideraron, o al menos, no nos han llegado.[360]

Tal vez las palabras de Ferrer influyeran directa y decisivamente en estos dos cambios iconográficos, pero es preciso dejar constancia de otra posible vía de transformación: Los ecos del sermonario vicentino abarcan un amplio y heterogéneo campo de actuación en la política, sociedad y/o religión de su tiempo, en el que se evidencia una dinámica causa–efecto, más compleja de demostrar en el campo artístico.[361] Similares causas, favorables o contrarias a postular el sermonario vicentino como transformador iconográfico de la Ascensión de Cristo fueron argumentadas con ocasión de otro ejemplo, el de la Primera aparición de Cristo resucitado acompañado de los Padres del Limbo.[362] De hecho, otros estudiosos defendían casi un siglo atrás la inclusión de algunos detalles en otras pinturas como influencia directa de la predicación de Ferrer, pero es algo osado atribuirlo de manera única y exclusiva, pues no siempre las coordenadas contextuales armonizan, además del ingente volumen de fuentes

---

[359] La citada predela está reproducida fotográficamente por la Fundación Zeri, en: http://www.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=13743&titolo=Battista+di+Gerio%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Ascensione+di+Cristo (Fecha de consulta: 03/09/2015).

[360] Sirva de ejemplo "(…) *nam quando Christus fuit asumptus in celum, omnes dicipuli qui stabant ibi respiciebant versus Orientem*". Cfr. SAN VICENTE FERRER, *Sermonario de San Vicente Ferrer del Real…,* cit., p. 435.

[361] El motivo de tal dificultad radica tanto en la prolija predicación vicentina (no exenta de contradicciones ya tratadas) de la que algunos autores podemos involuntariamente realizar una lectura interesada, como en la abultada producción artística desconocida.

[362] Una síntesis de la opinión de diversos autores al respecto en CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel; SAMPER EMBIZ, Vicente. "La iconografía de la «primera aparición» en la pintura valenciana". *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, nº. 45, 1995, pp. 93-108, en especial 97-98.

literarias que pudieron abastecer el imaginario artístico, incluidas las imágenes precedentes.[363]

Problema similar atiende a uno de los productos más interesantes del gótico valenciano. Se trata del retablo de la Trinidad adorada por todos los Santos, también denominado de San Miguel, la Trinidad y Todos los Santos, procedente de la Cartuja de Valldecrist y conservado en el Museo Metropolitano de Nueva York (fig. q).[364] Realizado entre 1399 y 1405, entra en el campo de acción de la actividad predicatoria del valenciano, quien durante sus sermones, especialmente algunos de los dedicados a la fiesta de Todos los Santos, presenta por tema "*Laudate Dominum in Sanctis eius*",[365] y desgrana una jerarquización de los santos que puede ponerse en armonía con la pintada en el retablo castellonense.[366] La ya vista defensa de Ferrer del modelo de la Trinidad –coincidente con el Trono de Gracia representado en la tabla de Valldecrist–, así como la sintonía de una de las batallas de San Miguel descritas por Ferrer con la figurada en la obra invitan a abrir una nueva vía para posteriores estudios.[367] Sirva como reflexión definitiva al respecto un pasaje de otro sermón vicentino indispensable para relacionar la tabla con la oratoria de Ferrer:

---

[363] Sirva de ejemplo la posible repercusión en la pintura catalana de un sermón que San Vicente Ferrer dedicó a la Resurrección donde se describía a la Virgen asomada a una ventana, asunto que se retomó en la producción pictórica catalana. Cfr. PUIG SANCHIS, Isidro; VELASCO GONZÁLEZ, Alberto. "Una tabla inédita de Nicolau Falcó y la iconografía de la aparición de Cristo resucitado a su madre con los padres del Limbo". *Ars Longa: Cuadernos de arte*, nº. 21, 2012, pp. 153 y 162 (notas 59 y 112).

[364] Nº. inv. 39.54. Sobre el retablo: SALINGER, Margarita. "A Valencian retable". *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 34, nº. 11, November 1939, pp. 250-254; WEHLE, Harry Brandeis. *A catalogue of Italian, Spanish and Byzantine paintings*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1940, pp. 212-213; POST, Chandler Rathfon. "The Hispano Flamish Style in Northwestern Spain". *A History of Spanish Painting*, vol. IV - Part II. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1933, pp. 594-598; GAYA NUÑO, Juan Antonio. *La pintura española fuera de España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1958, p. 92; HÉRIARD DUBREUIL, Mathieu. *Valencia y el Gótico Internacional*, vol. I. Valencia: Alfons el Magnànim-Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1987, p. 155; YARZA, Joaquín. "La pittura spagnola del Medioevo: il mondo gotico". PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso *et al*. *La pittura spagnola*, vol. I. Milano: Electa, 1995, pp. 123-124; RUIZ I QUESADA, Francesc; MONTOLÍO TORÁN, David. "De Pintura valenciana medieval". SANAHUJA, J.; SABORIT, P.; MONTOLÍO, D. (com.). *Espais de Llum. Borriana, Vila-real, Castelló.* Valencia: Generalitat Valenciana, 2008, pp. 138-142.

[365] Sl 150, 1.

[366] Véanse algunos ejemplos: SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, IV, cit., pp. 199 y ss.; SAN VICENTE FERRER, *Colección de Sermones de Cuaresma y otros*…, cit., pp. 438-444. Otra alusión a la jerarquización de santos en SAN VICENTE FERRER, *Sermonario de San Vicente Ferrer del Real Colegio*…, cit., p. 386.

[367] Cfr. SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, IV, cit., p. 68.

Ara, donchs, vés-te'n a esta ciutat, e primerament, sospirant e ymaginant ab lo cor, vés-te'n a la porta de hun palau de la sancta Trinitat, e allí canta ab la boqua, e fes aquest so, dient: «O, Senyor, que·m haveu reemut per lo vostre preciós sanch, e posàs-me en vostra gràcia, e yo com a traydor fuyg d'ella»; e guarda que bon so a la porta del palau del rey. E depuix, ve-te'n a la regina per ta contemplació, e allí fes aquest so: «Senyora: vós sou advocada nostra, e jatsia que yo sia hun gran ribaud que he feyt molt de mal, no·m menyspreeu»;e, si·s vol, canta-li lo cant que li fahia sant Bernat: «Nunch aborres peccatores –sine quibus nunquam flores– tanto digna filio; –si non esset redimendi– nulla tibi pariendi –te docerem racio»: «Oo, Senyora! No avorrescau los peccadors, que si nosaltres peccadors no fóssem, no haguéreu vós tal fill; e, Senyora, si peccadors no fossen, no haguéreu vos parit al Redemptor». E depuix per contemplació, vés-te'n a la plaça dels patriarches, e fes aquest so: «¡ Oo, beneyts patriarches, qui per misericòrdia e pietat estau en esta beneyta glòria, e yo, traydor, sempre fuy religiós proprietari, o clergue concubinari, o tal avariciós! Pregau a Déu per mi». E depuix, ve-te´n a la plaça dels prophetes, axí contemplant, e fes altre so: «¡Oo, beneyts prophetes qui per fervor de devoció hagués la glòria de Paraís, e per minva d'ella e'l perdut! Pregau a mon senyor Déus que la'm vulle dar, perquè ab gran devoció cumpla sos manaments». Depuix, ve-te'n a la plaça dels apòstols, e digues: «¡O, senyors apòstols, qui per ardent caritat e amor hagués la glòria de paraís, e yo so stat ple de enveja e rancor! Senyors, e pregau Déus per mi». Depuix, salta a la plaça dels màrtirs, e digues: «¡Oo, beneyts, qui per haver paciència en molts turments e tribulacions, haveu haüda tanta glòria, e yo, mesquí, qui en una paraula que·m semblava injuriosa haguí ira, e no·u podía soferir! E axí, guanyau-me perdó». Depuix, ve-te'n a la plaça dels doctors sent Agostí, sent Gregori e altres, e digues: «¡Senyors, qui éreu axí diligens, que quasi tota la nit stàveu en oració, e yo, mesquí, sempre fuy pereós! Senyors, guanyau-me glòria». E depuix ve-te'n a la plaça dels confessors, e digues: «¡O, senyors, qui dejunàs tant, e fogís als plaers mundanals perquè hagués exa glòria, e yo, peccador, qui sempre me doní a vici, e nenqua a dejuní! Senyors, guanyau-me perdó». E depuix, ve-te'n a les vèrgens que estan en altra plaça, a senta Catarina, a senta Lúcia, a senta Àgueda, e di'ls: «!O, beneytes, que sempre fos pures, que per vostra puritat e nedeetat haveu haüda la glòria! Senyor[e]s, pregau per mi, qui sempre fuy sútzeu, pudent, plen de luxúries, corrupcions, pol·lucions e inmundícies». [368]

[368] SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, II, cit., pp. 233-234. De manera sintética, la distribución del Palacio de la Trinidad y de la Virgen, con la inclusión de la jerarquización de santos en SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, VI, cit., pp. 112-113.

Confrontar este texto con el retablo de la Cartuja de Valldecrist proporciona notables paralelismos. El Palacio de la Santa Trinidad, la disposición de los protagonistas, empezando por la Virgen María y acabando por las santas vírgenes del último registro, la inclusión de los personajes citados… Es atractivo, pero no decisivo para llegar a conclusiones definitivas.

Lo más importante reside en que el sermón del valenciano abre una vía para asimilar el impulso vital de este encargo. Podríamos preguntarnos qué mueve a un cliente a solicitar este asunto en un retablo. Al igual que el retablo de Fray Bonifacio Ferrer, el programa desarrollado es consecuencia de unas inquietudes concretas, diversas a la costumbre del período de encargar retablos adscritos a la tradición hagiográfica y popular (caso de los Siete Gozos de la Virgen), o al habitual encargo de un retablo bajo la advocación del santo del propio gentilicio, tan del gusto de la incipiente burguesía.

La lectura del sermón es el compendio de los pecados más execrables de la época. En su desarrollo se solicita la intercesión de los correspondientes estamentos de los santos especializados en relación a cada falta. En otras palabras, la confesión de multitud de tropiezos y el favor de los santos con una clara distinción en la materia correspondiente. Si trasladamos el argumento sobre el sermón al retablo de la Cartuja, el mentor de la obra concibió una especie de seguro a todo riesgo para el promotor: una garantía de ser expiado y obtener una silla en el paraíso, donde no tienen cabida los demonios expulsados por san Miguel.

Esta disertación que parece sólida tiene un importante hándicap. El mismo que hemos señalado a los autores anteriores preocupados en cuestiones similares. No ha sido un descuido, sino una demostración de lo complejo que puede ser afirmar categóricamente la dependencia de lo modelos pictóricos de la oratoria vicentina. Tan cierto como todo lo expuesto es que este tipo de iconografía era particularmente empleada en varias capillas palatinas europeas en el último cuarto del siglo XV.[369] Probablemente confluyan varios elementos, un mentor experto, un deseo de emulación de las pinturas que decoraban espacios reales siguiendo modelos europeos, pero también la actualización y adecuación del tema merced al sermón vicentino. No debe olvidarse que la obra no parece responder a una escenificación de poder y sí al deseo salvífico, a

[369] Cfr. SERRA DESFILIS, Amadeo; MIQUEL JUAN, Matilde. "La Capilla de San Martín en la Cartuja de Valldecrist". *Ars Longa: Cuadernos de Arte*, nº. 18, 2009, p. 78.

una voluntad manifiesta de alcanzar el cielo, y en este sentido, resulta revisable buscar como única respuesta la imitación de otros productos.

El caso que parece más factible para demostrar el peso de Ferrer como introductor de novedades iconográficas lo hallamos en el *entramès* de *Mestre Vicent* y/o el *entramès* que figuraba *La visió que veeren Sant Domingo e sant Francesch ab les tres lances* (fig. 2), al que dedicamos un estudio monográfico en el siguiente capítulo. ¿Cómo poner en entredicho la influencia del dominico en un producto que llevaba su propio nombre y que fue elaborado en su ciudad natal por aquellos hombres que abandonaban su trabajo para escucharle? Sirva de ejemplo el ornato de la trompa que formaba parte de la carroza. Como veremos, la aparición de este instrumento como tal no tiene cabida en ninguno de los dos episodios –o mejor fusión de ambos–, que se representaron durante la entrada real de Fernando Trastámara en Valencia; circunstancia por la que no se incorpora la trompa en el conjunto de productos coetáneos que abordaron particularmente esos dos temas.[370] Elaborada con "*cera vella per a redonar e aplanar lo motle de la trompa del entramès de Mestre Vicent*", en ella confluyen diversos valores atribuidos por el dominico. No sólo el habitual sentido de instrumento apocalíptico, sino también el de figura de la predicación.[371] Ambos predicados cuando se elaboraba la roca y ante sus artífices intelectuales y materiales. Lo examinaremos en el próximo capítulo.

2.7. Mediación interdisciplinar

Debemos mencionar algunas conexiones más predecibles que nos recuerdan que "*la parola del predicatore ha constituito per secoli la mediazione attraverso cui il grande publico ha guardato alle immagini e offre dunque una guida essenziale per*

[370] Nos referimos a la prórroga concedida a la humanidad por Cristo cuando estaba dispuesto a destruir el mundo con las tres lanzas y a la visión de Ferrer experimentada en Aviñón, donde no tiene cabida literal el instrumento musical.

[371] Véanse estos dos ejemplos: "*Axí és de nosaltres, que si bons volem estar, devem haver en memòria aquella trompa del dia del Juhí, la veu de Sant Miquel que dirà cridant: «Surgite mortui, venite ad judicem»*" y "*La trompa és la preycació, a manera de trompa. En la trompa ha molts canons; axí, en la preycació, ha moltes parts* (...) *La trompa ha lo principi estret, après example's. Axí és del preycador*". Cfr., respectivamente: SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, III, cit., p. 95; SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, II, cit., p. 102.

ricostruire i diversi modi di ricezione che via via sono stati proposti."[372] Salvando la noticia del uso de la tabla con el Nombre de Jesús por parte de Ferrer, no hemos hallado relación tan directa entre un sermón del valenciano y una obra concreta como en el caso de Bernardino de Siena, quien llegó a ilustrar su discurso sobre el Buen Gobierno con los frescos elaborados por Lorenzetti para el Palacio Público de Siena, entre otras particularidades.[373] No obstante, son muchas las intervenciones del valenciano que conectan con la producción pictórica. Circunstancia previsible por la mayor dependencia de homilética y pintura hacia la cultura escrita dominante.

Pondremos en valor sólo unos pocos ejemplos dada la ingente cantidad, atendiendo a su carácter didáctico y contrastando a su vez el papel relevante de la pintura en la asimilación de la literatura. Mediante sus sermones Ferrer aclaraba algunos aspectos que la figuración ilustraba a simple golpe de vista. Describiendo el martirio de san Vicente, explicaba aquel elemento de tortura que inundó la retablística bajomedieval, el ecúleo: "(...) *féu-lo posar en hun turment que s'appelle aculeu, fet a manera de tesora, x, que fa examplar e estrènyer* (…)." [374]

Muchas de las dudas que planteaba el texto bíblico no podían resolverse con certeza. La naturaleza de la fruta prohibida era tan desconocida para los eruditos como para los pintores, y así había que hacerlo entender a aquellos afortunados espectadores que pudieron contemplar obras que representaron el hurto del fruto prohibido en las que aleatoriamente se representaban manzanas, melocotones, higos o granadas, entre otros: "*Diu que Adam e Eva entraren en hun ort, ço és, en paraís terrenal, e contra la voluntat del Senyor del ort, furtaren una poma, préssech o figa (no sap hom quiny fruyt ere), e mengaren-lo's*".[375] Precisamente el árbol que aportaba ese fruto se iba a a convertir merced a la Leyenda de la Santa Cruz elaborada por Della Vorágine en la cruz que soportó Cristo durante sus últimas horas. Ferrer daba cuenta de ello en sus sermones, anticipándose así a otra de las posibles vacilaciones que suscitaría la figuración de los huesos de Adán bajo la Cruz: "*Dien los doctors que la creu era de aquell fust on se féu*

[372] BOLZONI, *La rete dalle*…, cit., p. XVII (introducción).
[373] San Bernardino aludió a otras obras del período para ilustrar su discurso. Cfr. BOLZONI, *La rete dalle*…, cit., en especial pp. 162-217.
[374] Cfr. SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, V, cit., p. 49.
[375] SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, II, cit., pp. 271. En idéntico sentido véase: SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, III, cit., p. 298.

aquell fruyt", o en otro caso "*El fill de la Verge Maria elegí la mort de la creu, perquè dien que fon de aquell arbre del qual Adam pres lo fruyt.*"[376]

La palabra de Ferrer y las representaciones figurativas tienen el objetivo común de transmitir el mensaje cristiano, y por lo tanto suelen armonizar, salvo en algunas ocasiones como las ya vistas. El tamaño de san Cristóbal –*XII crudades dált de peus a cap*–, los *XV escalons ben alts* del templo de Jerusalén por los que subió María, los *VII gaudiis virginis Mariae principalibus*, la resurrección de jóvenes y ancianos a la misma edad el día del Juicio Final,[377] *el cor de la terra con cuatre cases*, a saber, *l'infern*, el *limba puerorum*, el *purgatori*, el *limbe dels pares* o las vicisitudes de un importante número de santos pueden cotejarse a través del sermonario vicentino y todo tipo de figuraciones, evidenciando un objetivo unívoco. Asimismo son destacables intervenciones del valenciano en las que ampara su discurso en la manera como se pinta: "*Buena gente, ¿avedes visto quando pyntan a la Virgen santa María cómo la levantan los ángeles e paresçe que la levantan arriba e otros ángeles van cantando? En esta manera lievan los ángeles la bendicha ánima.*" [378]

Aun así, la dilatada oratoria de Ferrer nos deja unas pocas consideraciones que, influyeran o no en la producción artística del momento, sorprenden por lo poco manido de su uso. Tal originalidad parece deudora de licencias esporádicas de Ferrer para con su auditorio. En ellas liga aspectos variopintos sobre el correcto comportamiento del cristiano al tema del sermón. Sin importarle la ausencia de autoridades, y sabedor del carácter heterodoxo de algunas interpretaciones, consideraba imprescindible adaptar el mensaje al público, fundamento inquebrantable del *sermo humilis*. Valga de ejemplo el motivo por el que Jesús eligió la compañía de Moisés y Elías durante la transfiguración: "*Donchs, per què més de aquells sants foren a la transfiguració, aquells dos, Moysès,*

---

[376] Cfr., respectivamente: SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, II, cit., p. 272; SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, III, cit., p. 298. Al respecto descuella el sermón 474 conservado en Perugia sobre la Exaltación de la Santa Cruz por presentar algunos detalles idénticos a los tratados en el retablo de la Santa Cruz del Museo de Bellas Artes de Valencia. SAN VICENTE FERRER, *Sermonario de Perugia*… cit., p. 616.

[377] Sobre los quince escalones véase SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, III, cit., p. 257. Quizá el tercer ejemplo sea el más sugestivo dado el éxito de la representación pictórica de los Gozos de la Virgen. Puede contrastarse en el códice conservado en el Colegio del Corpus Christi, pp. 416-424; 428-430. Sobre la resurrección de los muertos, puede citarse, entre otras entradas: "*Surgite mortui, venite ad iudicium. In illa voce resucitabunt omnes antiqui, omnes juvenes in etate XXX annorum et in corpore et in anima*", en MORENZONI, "La prédication de Vincent…", cit., p. 239.

[378] CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad*… cit., p. 432.

de aquell limbe, e Helyes, de paraís terrenal, que·ls altres? Ara, aquesta és la rahó: com aquells dejunaren la XLª e no los altres."[379] Explicación singular que debe adscribirse al carácter adoctrinador del *sermo humilis*, aquello que Bernardino de Siena definiría como "*il dirlo chiarozo chiarozo*".[380] Ferrer sabía a la perfección que para la Iglesia no era ése el motivo principal de la participación de Moisés y de Elías en la Transfiguración. El dominico convertía el manjar que es la Biblia en pequeñas migas susceptibles de ser consumidas por los legos y de paso advertía que sólo los doctos podían interpretarla:

> *Mas, vosaltres, llechs, no podeu mengar de aquesta vianda, sinó los Mestres en Theologia e los grans clergues e bachellers, e vosaltres no, per ço com no sabeu entendre la Scriptura; e açò dix David (psalm ·CXXVIIº· Beati omnes): «Filii tui sicut novele olivarum in circuito mense tue». Axí, aquells qui entenen la santa Scriptura, han plaer de legir en aquella; mas, vosaltres, llechs, qui no sabeu legir, menjau de les miques que cahen de aquesta mesa sapiencial*.[381]

En este deseo de adaptación al auditorio podría incluirse el desconcertante comentario acerca de una aparición del demonio a Cristo moribundo en la cruz, de la que no hemos hallado representación alguna:

> *E per ço, quan Jesuchrist stave crucificat, lo dimoni vingué e posà's en la creu, en lo braç sinistre, sperant quan exirie la sua ànima del cors, que la prengués. Mas quan l'ànima de Jesuchrist isqué del cors, ell conegué llavors que ere Déu e volch fugir, e Jesuchrist dix: "No, en traÿdor, que ya us tinch ara, e lligat en infern!".* [382]

Lo más habitual era contrastar la armonía entre la homilética –con argumentos heterogéneos– y la producción pictórica. Caso de la torsión de Gestas incluido en la explicación del Nombre de Jesús con el que iniciamos este capítulo y con la que comprobamos el empleo de una tabla por parte de Ferrer. "*La S, retorcillada, és lo ladre de la eçquerra, qui fon retort*", y así, contraído, aparece en las pinturas.

---

[379] SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, V, cit., p.166.
[380] BOLZONI, *La rete*…, cit., p. 154.
[381] SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, II, cit., p. 29.
[382] SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, V, cit., p. 146.

2.8. Conclusiones

Considerando el colosal volumen del sermonario vicentino se infiere que la relación de Ferrer con el arte no tuvo un carácter excepcional. No obstante, aunque no alcanzara los niveles de otros dominicos en particular y otros predicadores en general, se constata el empleo del producto artístico como herramienta válida para el adoctrinamiento de niños e iletrados, destacando el ejemplo visto de la tabla con el Nombre de Jesús. El valor didáctico del arte es explícito en alguna de sus intervenciones, sin descuidar aquellas en las que el producto artístico es imaginario y forma parte de las narraciones del valenciano. Conviene asumir estos datos con objetividad. Ferrer no es comparable a Giovanni Dominici, tanto por su papel de promotor artístico, como por el interés del florentino por una mayor integración del arte como instrumento educativo. En su *Regola del governo di cura familiare* dedicado a Bartolomea degli Alberti y a su marido Antonio Alberti, Dominici sugería a la madre algunas pinturas y esculturas para la casa con determinada función educadora.[383] Es más, aquellas alusiones directas del valenciano a las imágenes suelen denotar rechazo, pues se vinculan a representaciones poco dogmáticas, algo que tampoco sorprende dada la naturaleza reprobatoria de la homilética de Ferrer.

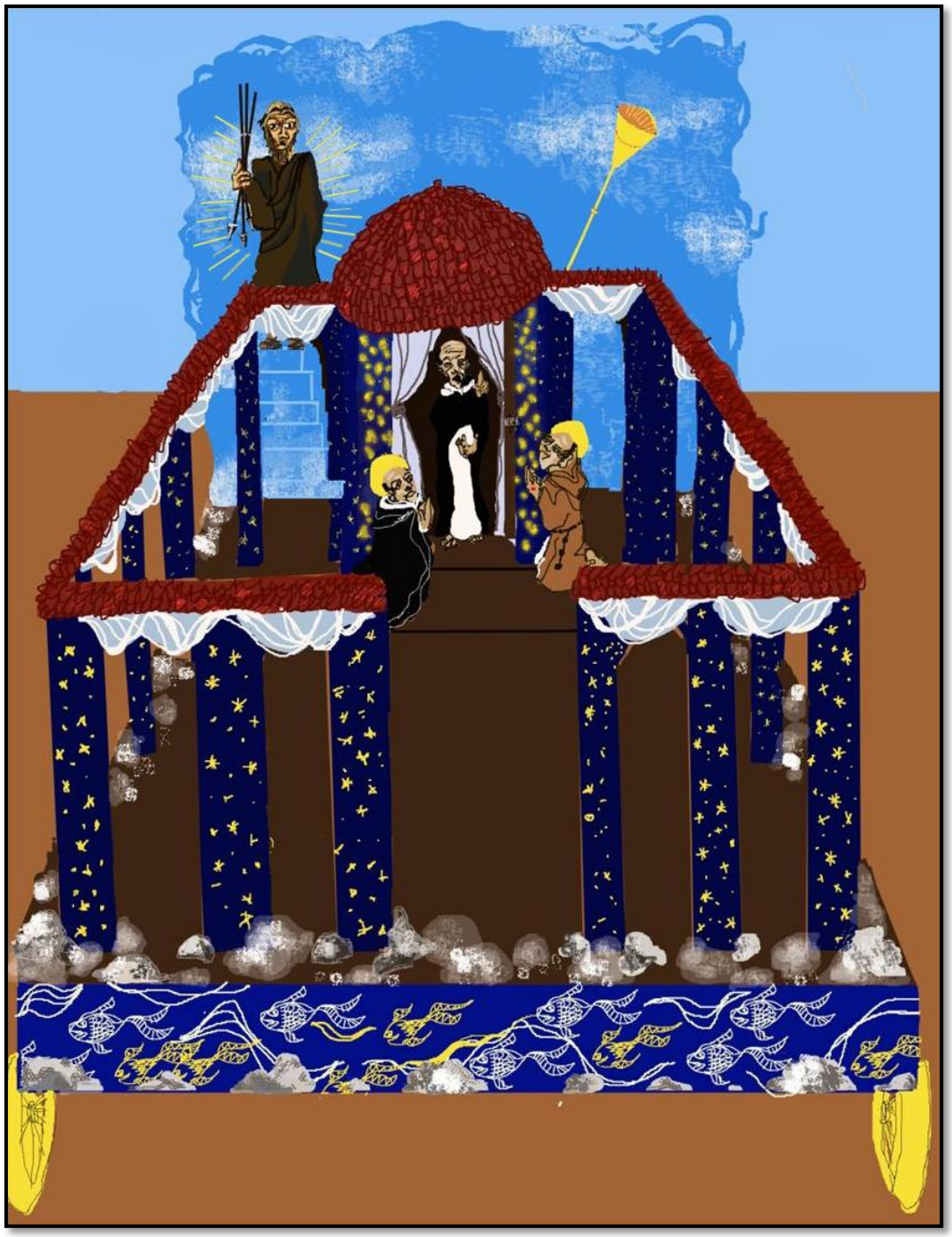
Como enmendador de esos errores alentados por el arte, hemos contrastado la capacidad de Ferrer como generador de imágenes mentales. Aunque la iconografía tradicional nos ha presentado frecuentemente a Vicente Ferrer señalando a Cristo en Gloria predispuesto para el Juicio Final no hemos encontrado noticia alguna del empleo de esa imagen, circunstancia que contrasta con el documentado uso de la tabla con el anagrama del nombre de Jesús que Ferrer emplearía adelantándose a las directrices técnicas y devocionales del propio Bernardino de Siena, quien habitualmente empleó en su predicación una imagen con el Sagrado Nombre.

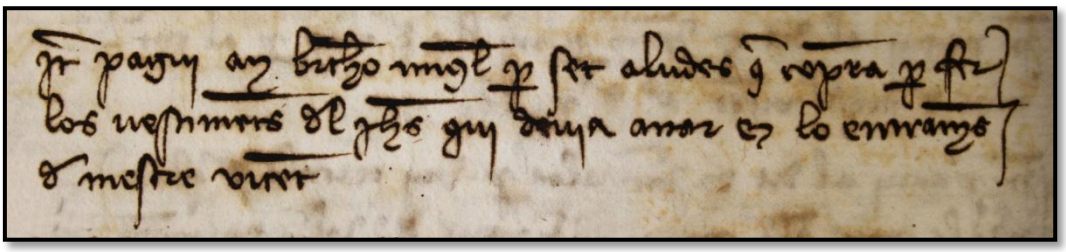
Preocupado por otros asuntos de mayor trascendencia, no conocemos valor de juicio estético ni de aprecio personal alguno respecto al arte de su período, ni tan siquiera de los productos que él utilizó. Es muy probable que el valenciano otorgara a la

[383] Dominici interpretaba adecuadas las imágenes de la Virgen, el Niño Jesús jugando y san Juan Bautista. Para las niñas sugería imágenes de santas que mostrasen castidad, puridad y caridad. El texto incluía advertencias a la madre sobre el riesgo de los excesivos dorados u ornamentos por su aproximación a la idolatría. Cfr. DEBBY, "The Italian…", cit., p. 132.

Biblia o los Crucifijos por él empleados nulo valor artístico. Puede citarse como excepción, y de manera soslayada el reconocimiento a la práctica del buen oficio pictórico. Esta particularidad no debe desviar la cuestión fundamental de la relación de Ferrer hacia el arte: una herramienta de adoctrinamiento, voluble y transformable a las necesidades de su discurso. Así se justificaría un discurso ligeramente ambiguo en torno a la presencia de la divinidad en las imágenes: en realidad las figuraciones artísticas de Cristo, la Virgen o los santos son, en el mejor de los casos, el medio elegido por aquellos para manifestarse. Al respecto, a menudo toma protagonismo la participación activa del fiel, quien a través de la contemplación meditativa de la obra es testigo de excepción de esa aparición efímera del personaje sobrenatural.

Los vínculos no fueron unidireccionales. Al poner en discusión la relación de ciertas obras con sus sermones se ha evidenciado la retroalimentación, positiva o no, de su oratoria y de la producción artística. Parece irrefutable que su palabra influyó directamente al menos en un producto artístico*, l'entramés de Mestre Vicent*. Además, la lógica invita a pensar que fue uno de los principales difusores de las obras literarias susceptibles de ser llevadas a la imagen, destacando la Biblia y la Leyenda Dorada. Considerando que muchos de los principales consumidores de la producción pictórica del momento escucharon al dominico *in situ*, parece incuestionable la participación del dominico, sea para refrendar códigos visuales establecidos, para reprobar imágenes o para proponer, consciente o inconscientemente nuevas imágenes.





Reconstrucción de *l'entramès de Mestre Vicent*.

Detalle del f. 200r., ms. O-6, *Claveria Comuna*, AMV.

3. *L'entramès de Mestre Vicent*: reflejo de la *Auctoritas* del predicador

La fama de Vicente Ferrer durante los últimos años de su vida puede contrastarse mediante multitud de fuentes heterogéneas, resultando especialmente atractivo por su excepcionalidad nuestro objeto de estudio: *l'entramès de Mestre Vicent* y/o el *entramès* que figuraba *la visió que veeren sent Domingo e sent Francesch ab les tres lances*,[384] pudo o pudieron representar el punto de arranque de la iconografía vicentina. Aunque otros autores han opinado sobre el asunto, no podemos asegurar que se trate de una escena única o de dos episodios distintos. Perfilando el problema de una manera inédita desde el punto de vista de la iconografía vicentina, intentaremos resolver la duda sobre si Vicente Ferrer fue figurado en la roca o carro triunfal que llevaba su nombre, tanto durante las entradas de Fernando I en Valencia y su cónyuge, ambas en diciembre de 1414, como en la posterior recepción urbana del primogénito Alfonso.[385] Los incómodos hándicaps para dar respuestas no deben coartar el estudio de uno de los primeros y tal vez más determinantes episodios figurativos asociados al predicador en el que, de manera implícita, se anunciaba el tema que focalizaría sus posteriores representaciones.

3.1. El objeto de estudio

Corría la víspera de la Nochebuena de 1414 y Valencia mostraba sus mejores galas para recibir oficialmente al monarca, coronado en Zaragoza en febrero de ese mismo año. A tal efecto tenía especial protagonismo un espectacular desfile festivo,

[384] Como analizaremos, este entremés también fue llamado de manera esporádica en un mismo documento "*entramès de la visió*" y "*entramès de la visió de Mestre Vicent*". Su fluctuación en la denominación ha generado interpretaciones muy diversas que analizaremos.

[385] La entrada del infante Alfonso se produjo en el mes de febrero de 1415. El entremés también desfiló durante las celebraciones por el enlace de éste en la misma ciudad, en junio de 1415. Más abajo desarrollamos el significado del término "roca".

coincidente en su itinerario con el de la procesión del Corpus.[386] El esmero de los organizadores, conscientes de la necesidad de mostrar al monarca su plena adhesión a la nueva dinastía, no descuidaba detalle alguno e incluía, entre las novedades incorporadas al protocolo, la redacción de un discurso –"arenga"– de bienvenida.[387] No faltaba durante la cabalgata la interpretación de *cobles* y *cantilenes* compuestas *ad hoc*.[388] A la presencia del homenajeado soberano hay que añadir la de Benedicto XIII y la de otros insignes personajes.[389] Es improbable que entre los espectadores se hallara Vicente Ferrer, empeñado en su predicación itinerante en tierras aragonesas por esas fechas.[390]

---

[386] Pueden cotejarse ambos recorridos gráficamente en NARBONA VIZCAÍNO, Rafael. *Memorias de la ciudad. Ceremonias, creencias y costumbres en la historia de Valencia*.València: Ajuntament de València, 2003, pp. 94-95

[387] NARBONA VIZCAÍNO, Rafael. "La fiesta cívica. Rito del poder real. Valencia, siglos XIV-XVII". LADERO QUESADA, M.A. *et al*. *El poder real en la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI). XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*. Tomo I, vol. 3. Zaragoza: Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 1996, p. 406. Sobre el encargo del discurso al abogado de la ciudad Joan Ferrando el 13 de Marzo de 1413: "*Tots los honorables Jurats comanaren la arenga faedora al Senyor Rey, com venga a la ciutat, al honorable Micer Joan Ferrando, doctor en leys, advocat de la dita Ciutat, pregants a aquell que li plagues aceptar aquella dita arenga*". Véase: CARRERES ZACARÉS, Salvador. *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo Reino.* Volumen II. Valencia: Hijo de F. Vives Mora, 1925, p. 81.

[388] Así se documenta a través de los pagos a "(…) *Johan Sist per trovar e ordenar les cobles e cantilenes que·s cantaren en les entrameses de la festivitat de la entrada dels senyors rey, reyna e primogènit lur, que eren moltes e belles e ben dictades. E lo dit en Johan Péreç de Pastrana per haver e arreglar e donar lo so a les dites cantilenes e haver fadrins que les cantassen e fer-los ornar e altres treballs. E lo dit en Johan Oliver per la invenció e confecció ab son enginy e subtilitat dels dits entrameses*". AMV, *Manual de Consells*, ms. A-25, f. 444r. La magnificencia del aparato musical puede contrastarse en el f. 246r. del ms. O-6 de la serie *Claveria Comuna* (AMV), que contiene un ápoca de pago a Johan Péreç de Pastrana por haber reclutado a los 60 "*hòmens jovens e fadrins*", que cantaron y bailaron junto a los entremeses.

[389] Respecto a la composición musical, CARRERES ZACARÉS, *Ensayo de una…*, vol. II, cit., pp. 84-85. Aunque la fuente sea algo posterior, véase, acerca de los asistentes: MIRALLES, Melcior. *Crónica i dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*. (Edición de Mateu Rodrigo Lizondo). València: Universitat de València, 2011, p. 165.

[390] Consta que el día de santa Lucía, el 13 de diciembre, Vicente Ferrer se encontraba en Zaragoza. En esta ciudad, algunos días antes, concretamente el sábado primero de Adviento anuncia: "Yo pensaba el mes pasado estar para hacer penitencia, y partirme hoy; pero por los ruegos de los Honorables Jurados de aquesta Noble Ciudad, y por la devoción que veo, he otorgado detenerme hasta la epifanía, y no mas, que ya soy viejo…". Vicente Ferrer había llegado a principios de noviembre a Zaragoza, donde fue recibido por el infante Alfonso. Cfr. VIDAL Y MICÓ, Francisco. *Portentosa vida de el apóstol de la Europa San Vicente Ferrer*. Barcelona: Imprenta de Eulalia Piferrer, 1777, p. 217 (de manera excepcional citamos esta edición, pues esta noticia no aparece en la de 1735, a la que de nuevo volvemos ya de manera definitiva en el resto de nuestro trabajo). Vidal cita el tomo IV de los sermones ya entonces conservados en la catedral, que correspondería al manuscrito 277, desaparecido durante la Guerra Civil. Conviene advertir que las llegadas de Vicente Ferrer a la ciudad de Valencia son reflejadas tanto en *Manual de Consells* por las muchas disposiciones que provocaba su visita, como en *La Crònica i dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*. En ninguna de las dos fuentes indicadas se menciona visita alguna del santo durante los últimos meses del 1414. Datos concretos sobre la permanencia de Vicente Ferrer en la capital

Pese a su ausencia, su nombre resonaría con certeza en muchas de las bocas que se hallaban en el desfile. Significativamente, la última de las cinco carrozas que formaban el cortejo era la conocida como el "*entramès de Mestre Vicent*."[391]

3.2. El estado de la cuestión

El desaparecido producto artístico no se ha tratado con el rigor que su trascendencia requiere si se considera, entre otros importantes aspectos, que los desfiles conmemorativos de la llegada del primer Trastámara a Valencia el 23 de diciembre de 1414, se desarrollaron en vida del dominico y durante el apogeo de su popularidad. La bibliografía al respecto comienza –obviando el material de archivo al que más tarde aludiremos– con el clásico de Carreres Zacarés, al que le sigue la biografía de Alfonso el Magnánimo realizada por Ryder, quien aporta también una breve noticia sobre el entremés.[392] En el ámbito de los estudios del espectáculo bajomedieval han tratado el tema tangencialmente, por centrar sus inquietudes en otros aspectos, María Teresa

---

maña en esas fechas fueron ofrecidos durante una conferencia del profesor Jaume Riera Sans con título *L'itinerari peninsular del Mestre Vicent Ferrer (1408-1416),* en el marco del congreso internacional: *Els valencians en el Compromis de Casp i en el Cisma d'Occident*, celebrado en Valencia, del 4 al 7 de septiembre de 2012. Posteriormente a la elaboración de este capítulo se editaron las actas en 2013, por la Institució Alfons el Magnànim, bajo coordinación de Ricard Bellveser. En la citada intervención de Riera, se expuso que el *Mestre Vicent* estuvo en Zaragoza entre noviembre de 1414 y febrero de 1415. Por otro lado, recordamos que el valenciano realizaba el 27 de diciembre una acalorada defensa del nuevo monarca en Zaragoza. Cfr. RENEDO PUIG, Xavier. "Del quadern al sermó, i del sermó al manuscrit. Unitat i diversitat en els sermons de Sant Vicent Ferrer". CALLADO, E. (coor.). *El fuego y la palabra*..., cit., p. 107. Así las cosas, la posibilidad apuntada por Francesc Massip sobre la presencia de Vicente Ferrer en la conmemoración, debe descartarse: "*El seu protagonista* [refiriéndose a Vicente Ferrer] *envoltat ja d'una aura beatífica, no només era viu sinó potser present a l'escenificació com a eficaç conseller del rei, relatava*…" Cfr. MASSIP, Francesc. "Imatge i espectacle del poder reial en l'entronització dels Trastámara (1414)". MASSIP, F. *A cos de rei. Festa cívica i espectacle del poder reial a la Corona d'Aragó*. Valls: Cossetània Edicions, 2010, p. 112. Idéntica revisión podría hacerse a algunos autores que situaron a principios de 1415 a Ferrer en Bolonia, siguiendo la *Vita* escrita por Teoli, como veremos al profundizar en el retablo de la Capilla Griffoni de San Petronio de Bolonia.

[391] Frente a lo expuesto por diversos autores sobre la participación en este desfile de 4 rocas, resulta palmario que fueron cinco las carrozas que desfilaron. Más abajo aportamos la explicación.

[392] CARRERES ZACARÉS, Salvador (ed.). *Libre de Memòries de diversos sucesos e fets memorables e de coses senyalades de la ciutat e regne de València (1308-1644*), vol. II. Valencia: Acción bibliográfica valenciana, 1935, pp. 79-81; RYDER, Alan. *Alfonso el Magnánimo, rey de Aragón, Nápoles y Sicilia, 1396-1458*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1992, p. 56. Nuestro objeto de estudio no se menciona sorprendentemente en CARBONERES, Manuel. *Relación y explicación histórica de la solemne procesión del Corpus, que anualmente celebra la ciudad de Valencia.* Valencia: J. Doménech, edición facsímil, 1980.

Ferrer Valls, Ramón Miró i Baldrich y Francesc Massip.[393] Pocos años más tarde Amparo Cabanes Pecourt abordaba una pequeña y, hasta la fecha, única monografía sobre el entremés de Vicente Ferrer[394]. Francesca Español Bertrán, Tomás Martínez Romero, y Francesc Ruiz i Quesada han mencionado la cuestión en el nuevo milenio, pero siempre como asunto satélite de sus pesquisas, siendo el último el único que ha apuntado un entuerto que aún colea, como más abajo presentaremos.[395] Durante la elaboración de este estudio vio la luz el trabajo de Juan Vicente García Marsilla y Milagros Cárcel sobre el libro del *clavari* Jaume Celma con los gastos generados por la entrada real de Fernando I, su esposa y su primogénito en Valencia. En su estudio preliminar se encuentran interesantes disquisiciones sobre el conjunto de los entremeses, recogidas parcialmente por Francesc Massip.[396]

---

[393] FERRER VALLS, Mª Teresa. "La fiesta cívica en Valencia en el siglo XV". RODRÍGUEZ CUADROS, E. (ed.). *Cultura y representación en la Edad Media. Actas del Seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx*: *octubre-noviembre de 1992*. València: Conselleria de Cultura, 1994, pp. 145-169; MIRÓ I BALDRICH, Ramón. *Activitat teatral a Cervera des del segle XV fins a mitjan segle XIX*. Tesis doctoral defendida en la Universitat Autónoma de Barcelona. Bellaterra (Barcelona): Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Filosofia i Lletres, 1994; MASSIP BONET, Francesc. "Imagen y espectáculo del poder real en la entronización de los Trastámara (1414)", *El poder real...*, tomo I, vol. 3, cit., pp. 371-386. El mismo autor apenas varía el contenido en MASSIP BONET, "Imatge i espectacle…", cit. La aportación de este segundo texto de Massip se basa en la inclusión de los datos de archivo que recogió Cabanes Pecourt, labor citada en la siguiente nota.

[394] CABANES PECOURT, Mª Desamparados. "«Lo entrames» de Mestre Vicent Ferrer". *Revista de Filología Valenciana*, nº. 7, 2000, pp. 17-31.

[395] ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca. "El salterio y Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo y el cardenal Joan de Casanova". *Locus Amoenus*, nº. 6, 2002-2003, pp. 91-114. La misma autora amplía la información con idéntico al citado en esta nota en YARZA, J. (ed.). *La miniatura medieval…*, cit., pp. 551-612 (en adelante seguiremos esta última edición); MARTÍNEZ ROMERO, "Expressions, gestos i…", cit., pp. 223-224; RUIZ I QUESADA, Francesc. "«Maria, Mater Gratiae, Mater Misericordiae [...]»: aspectes iconogràfics entorn de la Mare de Déu del Mantell i els ordes mendicants". *Lambard: Estudis d'Art Medieval*, nº. 15, 2002-2003, pp. 157-203. Silenciamos una amplia lista de trabajos que se hacen eco de la existencia de la roca de "La visió de Mestre Vicent", pues se limitan a nombrarla, sirva de ejemplo GÓMEZ MUNTANÉ, Mª del Carmen. *La música medieval en España*. Kassel: Reichenberger, 2001, p. 106.

[396] *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, IV. Llibre de l'entrada de Ferran d'Antequera.* (Edició a cura de Milagros Cárcel Ortí i Juan Vicente García Marsilla). València: Universitat de València, 2013. Sirva esta primera citación para expresar nuestro más sincero agradecimiento a los autores de esta obra inédita durante nuestro estudio, sea por su aquiesciencia para consultar su obra, sea por el prolijo intercambio de información. El último trabajo de Massip, en MASSIP BONET, Francesc. "L'entrada valenciana dels primers Trastàmeres". *Locus Amoenus*, nº. 12, 2013-2014, pp. 55-65.

3.3. La roca, el entremés

Antes de centrar la materia es preciso definir los conceptos *roca* y *entramès*, quizá no tan familiares para un lector de origen no valenciano. Especialmente el primero. El socorrido *Diccionari Moll i Alcover* describe *roca* como: "*Cadascun dels carros triomfals monumentals que participen a la processó del Corpus, a València, amb figures que representen diferents sants i personatges bíblics.*"[397] La ampliación de esta definición a las representaciones figurativas y parateatrales desarrolladas sobre estos carros del Corpus y aquellos que participaban en las procesiones con motivo de las entradas reales o de ínclitos personajes nos aproxima al significado de *entremès* desde la perspectiva actual.[398] De la documentación valenciana bajomedieval se infiere que la voz *entramès* servía para describir indistintamente los misterios o actos desarrollados en las carrozas, cualesquiera fuera su naturaleza, así como al armazón que lo alojaba. Parece que a partir de la cuarta década del siglo XV se comienza a denominar con asiduidad "roca" al conjunto susceptible de desplazamiento, probablemente por sinécdoque o metonimia de uno de los elementos ornamentales más repetidos en su decoración, las rocas.[399] Para asimilar esta imbricación de términos conviene recordar la reutilización de algunas de las estructuras empleadas durante la festividad del Corpus –las hoy denominadas rocas– en las celebraciones de carácter civil. Sabido es que durante la celebración en Valencia de la resolución del Compromiso de Caspe, los oficios, además de sus bailes, presentaron "*les representacions acostumades en dia de Corpore*

---

[397] En: http://dcvb.iecat.net/ (Fecha de consulta: 03/09/2012). En la misma voz, se refiere en estos términos sobre la etimología "*Segons Amades Diad. ii, 56, ve de roca (art. 1) perquè la base damunt la qual anaven muntats els entremesos de la processó semblava una gran pedra; però sembla més probable que roca en el sentit de «carro triomfal» vingui de l'àrab ru, «carro»*". El diccionario de la RAE no contempla ninguna entrada de significado similar para el término roca, de ahí la mayor dificultad del conocimiento del concepto para un castellanoparlante.

[398] El catalán actual observa "entremès", si bien en los documentos bajomedievales consultados para este trabajo predomina la forma "entramès". Un recorrido diacrónico sobre el término entremés desde sus orígenes en SERRÀ CAMPINS, Antoni. *El Teatre burlesc mallorquí: 1701-1850*. Barcelona: Curial-Abadía de Montserrat, 1987, pp. 11-22. Véase también GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel M. "Creación del impreso teatral: texto y práctica dramática". CÁTEDRA GARCÍA, P.M.; REDONDO, A.; LÓPEZ-VIDRIERO, M.L. (dir.). *El escrito en el Siglo de Oro: Prácticas y representaciones.* Salamanca-París: Ediciones Universidad de Salamanca - Publications de la Sorbonne - Sociedad Española de Historia del Libro, 1998, p. 121.

[399] Síntesis del argumento expuesto en la introducción de *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, IV*, cit.

Christi."[400] Es sólo otra prueba material de una conocida realidad: las fiestas medievales civiles y religiosas se retroalimentaban de sus connotaciones específicas por diferentes causas como la propaganda, la tradición o la necesidad de conectar con el homenajeado o con el público, entre otras posibilidades.

Paradigmática en este sentido, y siguiendo con nuestros protagonistas, fue la proclamación del rey por parte de Vicente Ferrer en Caspe el 28 de junio de 1412.[401] Volviendo a las rocas –que llamaríamos hoy carros–, y a los entremeses –el actualmente interpretado espectáculo desplegado sobre las primeras–, es notorio que el contenido de los últimos fue ampliándose paulatinamente, conscientes sus promotores del beneficio proselitista que podía obtenerse.[402] Descuella al respecto la figura de Fernando de Antequera, quien durante los festejos de su coronación en la capital aragonesa presenció una construcción alegórica figurando el asedio de Balaguer y la consiguiente derrota de Jaume el *dissortat*, y otra con la elección de Fernando en Caspe, entre los otros pretendientes vencidos aspirantes al reino.[403] Así se alcanza la definición actual del concepto *entremès*, que además de significar la anunciada "*Representació dramàtica o coreogràfica que es fa entre altres parts d'una festa civil, religiosa, domèstica, etc*.", incluye en otra acepción: "*Cadascun dels desfressos, màscares i altres atuells*

[400] Tomado de FERRER VALLS, "La fiesta cívica en…", cit., p. 152. La reutilización de objetos empleados en la fiesta del Corpus para las entradas reales no sólo se ceñía a los carros, documentados desde la entrada del rey Martín a Valencia (1402). Con asiduidad se cita como en 1413 Fernando de Antequera solicitó al consejo municipal valenciano los atuendos empleados para figurar 7 ángeles y arcángeles en la procesión valenciana del Corpus, con objeto de darles uso durante su coronación en Zaragoza. Cfr. SALICRÚ I LLUCH, Roser. "La coronació de Ferran d'Antequera: l'organització i els preparatius de la festa". *Anuario de Estudios Medievales*, nº. 25, 1995, p. 753.

[401] Una revisión actual de los hechos acaecidos en: GIMENO BLAY, *El Compromiso de Caspe…*, cit., pp. 19-35. Un conocido estudio sobre la utilización de la festividad religiosa por parte del poder civil en ámbito valenciano es el de NARBONA VIZCAÍNO, *Memorias de la…*, cit., pp. 163-171.

[402] Un breve análisis del uso propagandístico de las rocas se halla en FERRER VALLS, Mª. Teresa. "De los entremeses de circunstancias políticas a las piezas dramáticas de circunstancias políticas: el preludio del drama histórico barroco". MASSIP BONET, F. (ed.). *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Col.loqui de la Société Internationale pour l'Etude du Théâtre Medieval (Girona 29 de junio a 4 de julio de 1992)*. Barcelona: Institut del Teatre-Diputació de Barcelona Barcelona, 1995, pp. 417-424. Por otro lado, conviene recordar que la elaboración de estos entremeses no fue una práctica exclusiva en la corona de Aragón. Sirvan de ejemplo los casos estudiados por EICHBERGER, Dagmar. "The Tableau Vivant-an Ephemeral Art Form in Burgundian Court Civic Festivities". *Parergon*, nº. 61, 1988, pp. 37-64, en especial pp. 41-47.

[403] Massip indica un dato que retomaremos: se realizó una reutilización de *l'entramès de la Roda de Fortuna*, simbolizando a los cuatro aspirantes derrotados en un plano inferior al de la cima, en el que se hallaba un niño coronado a imagen de Fernando I. Este entremés llamado de *La Roda* o *La Torre*, será reutilizado en la triple entrada oficial celebrada en Valencia ya advertida. Cfr. MASSIP BONET, "Imatge i espectacle…", cit., p. 117 y SALICRÚ I LLUCH, "La coronació de Ferran…", cit., p. 748.

[comprendidos los soportes] *que s'empraven per a les dites representacions*".[404] Consecuentemente, roca y entremés son conceptos que según el contexto pueden aproximarse a la sinonimia, circunstancia manifiesta en los documentos del XV en los que ambos términos pueden aparecer indistintamente para aludir de manera general tanto a la carroza como a lo figurado en ella, todo y que en ocasiones aparezcan excepciones. Aclaratoria es la sentencia de Josep Romeu, quien señala que la voz entremés, documentada por primera vez en el contexto aragonés durante la coronación de la reina Violante (1381), hacía referencia a los grupos escénicos también denominados "*castells, roques o muntanyes*."[405] Nuestro objeto de estudio siempre va presentado en la documentación por el concepto entremés (*entramès*) y cuando es seguido por alguna palabra de etimología común con la palabra roca –nunca con el término roca–, parece que ésta refiere al armazón.[406]

Sobre la conservación física de las rocas, quizá sea su estructura esencialmente leñosa la causa principal por la que no han llegado a nuestros días estos escenarios móviles que albergaban representaciones. Amén de su sólito efímero y ocasionalmente reciclado uso. Respecto a lo representado sobre ella, la citada periódica actualización en aras del cumplimiento de objetivos concretos nos aleja inexorablemente de cualquier pecio figurativo. Particularmente en el caso de los cinco entremeses –incluido el de *Mestre Vicent*–, sabemos que parte del costoso material manufacturado salió a subasta en la plaza de la catedral, alcanzando una exigua recaudación frente al gasto que supuso, iniciando un camino de dispersión sin retorno.[407] Su estudio, consecuentemente, se

---

[404] En: http://dcvb.iecat.net/ (Fecha de consulta: 09/09/2012). Tampoco la RAE recoge en su diccionario un significado idéntico del término entremés.

[405] Romeu i Figueres especifica que la aparición del término denota una dependencia francesa o provenzal. Cfr. ROMEU FIGUERAS, José. "Notas al aspecto dramático de la procesión del Corpus". *Estudios Escénicos*, nº. 1, 1957, pp. 29-41.

[406] Sirva de ejemplo: "*Ítem, costà una roda de ariscles per al entramès de Mestre Vicent acabat de enrocar*". Veáse entrada 34 del apéndice I.

[407] El 1 de marzo de 1415: "*Ítem, provehí més lo dit Consell que·s venen los entrameses fets per la festa de la entrada del senyor rey, als mils que fer se puxa ans que·s guasten, ensemps o departidament, per lo síndich de la dita ciutat entrevenint-hi lo racional d'aquella per mils encercar lo profit de la ciutat sobredita*". AMV, *Manual de Consells*, ms. A-25, ff. 439v. - 441r., editado por CARRERES ZACARÉS, *Ensayo de una*…, cit., p. 84. Mientras que la suma de los gastos generados a causa de los entremeses ascendió a 65.377 *sous* y 6 *diners*, lo recaudado en la subasta no alcanzó los 2.068 *sous*. Datos económicos extraídos de *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, IV*, cit., pp. 11 y 25. Se recuperó entonces poco más del 3% de lo invertido. No obstante, esa ínfima recuperación de la inversión puede asociarse a que no salió todo el material a subasta o a que sólo se vendió una mínima parte. Circunstancias que explicarían su reutilización con motivo de la entrada de la infanta María de

apoya en fuentes escritas: el "*entramès de Mestre Vicent*" fue una carroza que debía transportarse con el esfuerzo de más de quince hombres, sobre la que no sabemos a ciencia cierta que se figuró o se dramatizó. Aunque disponemos de algunas pistas.

3.4. Un *entramès* asociado a la figura vicentina

Expuesta la naturaleza del objeto de estudio, analizamos la documentación. Los datos de los que disponemos para la pesquisa se encuentran en el Archivo Municipal de Valencia: su relectura y cotejo invitan a nuevas consideraciones, puesto que en la bibliografía presentada pocos han considerado parte de aquéllos. En el *Manual de Consells*, al referir los preparativos sobre el contenido de una nueva carroza para la entrada del monarca en la ciudad de Valencia, se da una breve información iconográfica sobre nuestro posible producto. En acuerdo alcanzado el 25 de enero de 1413:

> *Estants los damunt dits en la forma sobredita ajustats e parlants de les coses necessàries a la dita festa de la novella entrada del dit senyor rey, concordantment provehiren que ultra los tres entrameses de que dessús en lo present libre es fean menció, sia fet un altre entramès, ço és, la Visió que veeren sent Domingo e sent Francesch, ab les tres lançes denotants la fi del món*.[408]

Transcurrirían prácticamente dos años desde la celebración de este acuerdo hasta que Fernando hiciera su entrada oficial en Valencia el 23 de diciembre de 1414.[409] Por

---

Castilla en Valencia para su enlace con Alfonso el Magnánimo el 12 de junio de 1415, evento sobre el que retornaremos en el próximo capítulo al tratar el retablo de Sancho de Rojas. La noticia de esta reutilización se halla en AMV, *Claveria comuna (Censals)*, ms. J-39, f. 2r. En todo caso, confirmando el discurso sobre el carácter efímero de los monumentos, sabemos que las ventas se producían tras cada uso de las estructuras.

[408] Cfr. AMV, *Manual de Consells*, ms. A-25, f. 154r. Pocos días antes, el 18 de enero de 1413 los regidores municipales dictaminaron que "(…) *encontinent e de fet sia proceït e de present sia mesa mà a fer tres entrameses, ço és, la un de La Divisa del senyor Rey. Ítem, a un altre appellat de les Set Cadires. Ítem, a un altre nomenat de Les Set Edats. Dels altres faedors se retengueren acord com encara no hajen bé deliberat ne examinat quals, ne quants hi ajustaran e elegiran e açò fon remés a major deliberació*", en *Manual de Consells*, ms. A-25, f. 151r.

[409] Pudiera ser llamativa esta precocidad organizativa del municipio frente a la del monarca, quien todavía en enero del siguiente año (1414) solicitaba desesperadamente todo tipo de enseres que dotaran del mayor fasto posible su tantas veces aplazada ceremonia de coronación en Zaragoza. Sin embargo, las sucesivas prórrogas también fueron una constante en la celebración de la entrada del monarca en Valencia, como puede intuirse siguiendo las noticias recopiladas por Carreres Zacarés. El 22 de marzo de 1413 se ordenaba a los *officis e mesters* de la ciudad "(…) *que·s disponen e s'apperellen a la festa de la benaventurada entrada dels molts alts senyor rey, reyna e lur fill e primogènit en aquesta ciutat, que com*

otro lado, quizá este documento ha motivado alguna mala interpretación sobre el número de rocas que desfilaron como ya anunciamos en la página anterior y que más abajo trataremos.

Compruébese que no existe referencia alguna a Vicente Ferrer, al menos explícita. Podrían plantearse ya dos interrogantes que respondemos sucintamente para su posterior análisis. ¿Por qué el pasaje legendario que cita el convenio presenta la posibilidad de relacionarse con la figura vicentina? La respuesta, algo tendenciosa, se halla en los sermonarios de Vicente Ferrer: el valenciano narró este relato en más de una ocasión, llegando a formar parte de uno de los documentos más interesantes que nos legó. ¿Es suficiente argumento? Desde luego que no, al menos no de manera unívoca. Con el mismo razonamiento pudiera aducirse que el entremés estaba estrechamente ligado a Francesc Eiximenis, quien también recogió la historia descrita en el acuerdo municipal dentro de su *Vida de Jesuchrist*, por poner un ejemplo significativo. Por sí sola, la cita de *Manual de Consells* no podría interpretarse como una alusión asociada exclusivamente a Vicente Ferrer. La denominación del entremés tampoco apunta a la visión aviñonesa del dominico.

Como se verá, sólo la confrontación con la fuente que a continuación detallamos permite apuntar una reveladora correspondencia entre un posible entremés con la visión de los fundadores de las órdenes mendicantes y otro, con total seguridad realizado, *entramès de Mestre Vicent*. Esbozamos ya un par de soluciones que más abajo se desarrollan y que sólo se comprenderán plenamente entonces. Por un lado, el cotejo de los entremeses anunciados en dos fuentes distintas da como resultado que el entremés de "*la visió que veeren sent Domingo e sent Francesch ab les tres lançes denotants la fi del món*" corresponde al de *Mestre Vicent*. Del mismo modo, el empleo físico de estas

---

de present hagen haüda nova certa dels missatgers de la dita ciutat , qui són en cort del senyor rey, que·ls dits senyors devien partir ja dimarts proppasssat per venir dreta via a aquesta ciutat e que serà en aquella fort prestament, volent nostre Senyor, e per ço sia obs que cascun estiga arreat e apparellat, fer bella festa mentre ha temps…". En términos similares se dan advertencias en abril, mayo y meses sucesivos. Así, el 13 de octubre de 1414: "*Encara lo dit Consell considerant que la venguda o entrada del senyor rey en aquesta ciutat és molt presta e per consegüent de la festa faedora*…", en CARRERES ZACARÉS, *Ensayo de una...*, vol. II, cit., pp. 81-84. En conclusión, el supuesto adelanto organizativo era una condición indispensable dada la imprevisibilidad de los movimientos del monarca, aspecto sobre el que volveremos para poner en tela de juicio el papel organizativo del soberano en las entradas reales. Parece que la realización física de los entremeses valencianos comenzó el 31 de diciembre de 1413, un año antes de la recepción real, si bien ya en diciembre de 1412 se habilitaba la atarazana urbana –más o menos coincidente con la actual plaza Alfonso el Magnánimo– para estos y otros menesteres.

lanzas, objetos que iconográficamente se ajustan al texto reproducido de *Manual de Consells*, pero que forman parte del inventario perteneciente a lo que otra fuente cita como "*entramès de Mestre Vicent*", invitan a pensar que se habla de una misma estructura. Se detallará oportunamente tras presentar la otra fuente documental.

En el citado archivo municipal existe otro volumen que aporta indicaciones sobre los entremeses realizados para celebrar la entrada del nuevo soberano en la ciudad natal de Vicente Ferrer. Se trata del libro de cuentas del *clavari* Jaume de Celma, con el resolutivo título:

> *Compte que lo honorable en Jacme de Celma ha donat de la administració que ha tenguda de certes compres d'argent, draps d'aur, arreus e altres coses necessàries per fer los entrameses per rahó de la novella venguda o entrada que faheren en la Ciutat de València lo Senyor Rey don Ferrando e la senyora Reyna e lo príncep de Gerona, primogènit d'Aragó, en les jornades següents: e primerament entrà en la dita ciutat lo dit senyor rey digmenge que contàvem XXIII dies del mes de deembre e la senyora reyna lo dilluns, aprés que contàvem XXIIII del dit mes del any M CCCC XIIII e lo senyor príncep entrà dilluns que contàvem XI dies del mes de febrero del dit any M CCCC XV.*[410]

El códice advierte sobre la existencia de una estructura denominada en más de 60 ocasiones como "*l'entramès de Mestre Vicent*". En este mismo documento, y siempre aludiendo al genéricamente denominado "*l'entramès de Mestre Vicent*", aparecen un par de referencias con una ligera modificación que para el estudioso de la figura vicentina pueden ser tan cautivadoras como delicadas: el "*entramès de la visió*" o, todavía más sugestiva, "*l'entramès de la visió de Mestre Vicent*."[411]

---

[410] La referencia de archivo del libro de cuentas es AMV, *Claveria Comuna*, ms. O-6. Ya hemos indicado que se editó por Milagros Cárcel Ortí y Juan Vicente García Marsilla durante la elaboración de esta tesis, circunstancia por la que respetaremos su criterio de edición. Salvo precisa advertencia, y con objeto de no ser pesadamente repetitivos, no adjuntamos sistemáticamente la signatura del códice que nos ocupa. Esta ausencia implica que siempre estemos refiriendo al ms. O-6.

[411] El término "*visió*" aparece en el manuscrito de Celma sólo en dos entradas, significativamente muy cercanas. Si en el f. 183r. podemos leer "*Ítem, paguí a·n Jacme Alós, ferrer, per dos soldadors de ferre que féu per* al ~~caragol del entramès de la visió~~ (el tachado aparece en el original) *obs de soldar ymatges,* ~~*1 sou., 6;*~~ (también cancelado en el manuscrito) *e per una faxa de ferre per al caragol del entramès de la visió...*", en el f. 184v. se registró "*Ítem, paguí al dit en Jacme per una armella e una xapa e un alfardó de ferre que féu per a l'entramès de la visió de Mestre Vicent*".

Es importante recalcar que en el libro elaborado por Celma no existe noticia alguna de un entremés que figurara la visión que experimentaron san Francisco y santo Domingo, resultando necesario retomar un planteamiento ya visto sobre por qué este estudio muestra ya en su presentación un conflicto al emplear la conjunción copulativa y disyuntiva al referirse a los entremeses de *Mestre Vicent* y/o de "*la visió que veeren sent Domingo e sent Francesch ab les tres lances*". El primer paso es desmenuzar una primera respuesta ya atisbada –y verosímil–, sobre cómo mediante la confrontación de los entremeses anunciados en dos fuentes distintas resulta que el entremés de "*la visió que veeren sent Domingo e sent Francesch ab les tres lances*" correspondería probablemente al de *Mestre Vicent*, razonamiento no desarrollado hasta la fecha.

Sin menospreciar el primer documento, el de *Manual de Consells*, parece lógico conferirle igual o mayor relevancia al libro de Celma por un aspecto: si en sendos escritos la elaboración es diacrónica, conviene subrayar que el contenido del texto de Celma es un escrupuloso inventario de los gastos ya realizados que aporta pruebas tangibles en principio irrefutables.[412] Aunque el repertorio administrativo no nos permite reconstruir la roca con seguridad, sí refleja buena parte de los preparativos y del *attrezzo,* permitiéndonos sugerir soluciones. Paralelamente, hemos de reseñar que el monográfico sobre los datos de archivo del entremés, del que se han nutrido parte de los estudios posteriores ya mencionados, no explicitó la primera parte del volumen de Celma, velando involuntariamente información de especial relevancia para nuestros intereses.[413] Así, entre los folios 143v. y 151r. se da cuenta de los gastos que supuso la contratación de los portadores de los entremeses, enumerándose hasta tres veces y de manera bien organizada las cinco estructuras principales que conformaban la cabalgata, acompañados de *salvatges*, *menestrals* y otros personajes.

El domingo 23 de diciembre, con ocasión de la entrada del señor rey, desfilaron las siguientes rocas en este orden:

---

[412] Evidencia el detalle de la contabilidad la inclusión del gasto que suponía comprar *magranes* o indemnizar con un real *per reverència a Déu,* a un hombre accidentado en la atarazana. Confróntese, respectivamente: ff. 237r., 243r.

[413] CABANES PECOURT, "«Lo entrames» de Mestre…", cit., transcribe sólo algunos datos referentes a la roca en el volumen del *dispenser* a partir del folio 160r., sin reflejar por tanto buena parte de los datos que a continuación adjuntamos.

> *Ab lo primer entramès de El verger, qui fa l'exercici ab lo de La torre anaren los següents…, Ab lo segon entramès de La torre anaren los següents… Ab lo terç entramès de Les VII cadires anaren los següents… Ab lo quart entramès de Les VII edats, per co com era molt carregat anaren los següents…*

En quinto y último lugar, "*Ab lo cinquén entramès de Mestre Vicent anaren los següents*…"[414]. Idéntica disposición de las rocas se creaba el día siguiente con motivo de la entrada de la reina, cerrando las estructuras la de *Mestre Vicent*.[415] En ambos casos, cada una de las rocas no sólo porta su ordinal correspondiente, sino también el nombre de cada una de las personas que tiraron de ellas, o acompañaron. Quizá a causa de la distancia cronológica, las disquisiciones de los jurados sobre la elaboración de los entremeses para la entrada real realizadas con dos años de precedencia, sufrieron modificaciones.[416] Acaso la alteración incumbió a la nomenclatura.

Proponemos un cuadro comparativo de las informaciones extraídas de *Manual de Consells* y de *Claveria Comuna*. Además de advertir la adición de una roca a los 4 entremeses que se deduce de *Manual de Consells*, se observa que sólo dos entremeses coinciden en su nombre en ambos registros: el de "*Les set cadires*" y el de "*Les set edats.*" No hemos hallado registro en el que se dé cuenta de la suma de una nueva roca. Por otro lado, la falta de unicidad en la denominación de éstas complica la comprensión[417]. No obstante, a través del diagrama propuesto puede teorizarse que la roca llamada en *Manual de Consells* como "*Divisa del senyor rei*" [418] se convertiría en el "*entramès del Verger*" –cuya nomenclatura evoca "*l'entramès del Paradís terrenal*"

[414] Extraído de los folios 143v.-145r. del citado manuscrito O-6 de la *Claveria comuna*.

[415] Véase folios 146r.-148r. del manuscrito O-6 de la *Claveria comuna*.

[416] Recordamos la entrada de *Manual de Consells*, ms. A-25, f. 154r. para facilitar el cotejo: "*Estants los damunt dits en la forma sobredita ajustats e parlants de les coses necessàries a la dita festa de la novella entrada del dit senyor rey, concordantment provehiren que ultra los tres entrameses de que dessús en lo present libre es fean menció, sia fet un altre entramès, ço és, la Visió que veeren sent Domingo e sent Francesch, ab les tres lançes denotants la fi del món.*"

[417] Sirva de ejemplo en el libro de Jaume Celma el que se refiera constantemente a un *entramès de la Roda*, que con mucha probabilidad aludía a uno de los cinco citados en el pago de porteadores, concretamente al de *La Torre.* Cfr. nota 403. Contrástese en ms. O-6, ff. 36v., 72v., 136r., 143r., 244r., *passim.*

[418] La divisa de Fernando I (la Jarra y el Grifo), es un producto conocido por la documentación desde 1403. Véase: TORRES FONTES, Juan. "Don Fernando de Antequera y la romántica caballeresca". *Miscelánea Medieval Murciana*, nº. 5, 1980, pp. 83-120; MACKAY, Angus. "Fernando de Antequera y la Virgen Santa María". ABELLÁN PÉREZ, J. (ed.). *Homenaje al profesor Juan Torres Fontes*, vol. II. Murcia: Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, 1987, pp. 949-957, en especial nota 27, que da cuenta de su inclusión en la programación inicial de los entremeses.

realizado tanto en la entrada del rey Martín en Valencia como en la coronación de Fernando en Zaragoza– o en el de *La Torre,* citados los dos en el libro de Jaume Celma. Quizá en ambas estructuras, como parece sugerir la pequeña explicación que aporta el propio Celma al enumerar las dos rocas y cuyo espectáculo se desarrolla complementariamente: "*Ab lo primer entramès de El verger, qui fa lo exercici ab lo de La torre*." Esto podría explicar la ausencia del registro de una nueva roca. Opción apuntalada por el contenido del entremés de *La Torre* –con protagonismo absoluto del monarca– asimismo empleado con motivo de su coronación en Zaragoza.[419]

Manual de Consells	*La Divisa del senyor rei*		***Les set cadires***	***Les set edats***	***La Visió*** *que veeren sent Domingo e sent Francesch ab les tres lançes denotants la fi del món*
Llibre de Jaume Celma	*El Verger*	*La Torre*	***Les set cadires***	***Les set edats***	*Mestre Vicent o* ***Visió*** *de Mestre Vicent*

Sobre la transformación del anunciado en *Manual de Consells* "*entramès de la Divisa del Senyor Rey*", en los redefinidos como el del *Verger* y de la *Torre* contamos con otro indicio. En un pago se especifica que: "*costaren tres alnes e tres palms de la dita tela blancha per fer un camís a l'àngel qui devia exir del cel a La torre per portar lo collar de les terraces al dit…*".[420] Indudablemente lo que portaba el ángel es la divisa del rey, el collar y las jarras. Y nos parece como mínimo verosímil que en esta entrada se halle la descripción de la acción anunciada en "*lo primer entramès de El Verger qui fa lo exercici ab lo de La torre*". Si el *cel* de esta información es sinónimo de *ort* o *verger*, como ocurre en otras entradas, no existiría la menor duda: el anunciado entremés de la "*Divisa del Senyor rei*" en 1412, se transformó en un doble entremés en

[419] Cfr. notas 403 y 417.

[420] AMV, *Claveria comuna*, ms. O-6, f. 231v. La noticia puede contrastarse asimismo en la *àpoca* incluida en el folio 233v. del mismo códice.

1414. El del *Verger* y el de *La Torre*. En todo caso no cabe vacilación sobre la inclusión de la divisa real en el entremés de *La Torre*, que más que desarmonizar con el tema propuesto por Massip para este espectáculo, lo refuerza.[421]

Siguiendo con el asunto de los cinco entremeses que desfilaron con total certeza durante las dos primeras entradas oficiales, mes y medio más tarde, el once de febrero de 1415, con motivo de la venida del primogénito Alfonso, se declaran de nuevo los cinco aparatos, con una pequeña variante que no afectaba a la roca de *Mestre Vicent*, que continuaba finalizando la enumeración.[422]

Conclusivamente, en las tres ocasiones aparecen los cinco entremeses, con una sistematización rigurosa en la que no parece tener cabida la interpretación[423]. Más al

---

[421] Ya hemos advertido la propuesta de Massip acerca de la doble denominación –*Roda* y *Torre*– de un entremés que figuraba la victoria del castellano sobre los otros pretendientes a la corona aragonesa.

[422] AMV, *Claveria comuna*, ms. O-6, ff. 149v. - 151r. La pequeña variante sólo afecta al orden de otras dos rocas y al nombre de algunos porteadores.

[423] CABANES PECOURT, "«Lo entrames» de…", cit., indica que desfilaron cinco rocas, asegurando que una desconocida roca sin documentar en *Manual de Consells*, corresponde a la documentada por Celma en primer lugar, aquella descrita como "*la del Verger qui fa lo exercici ab lo de la torre*". Sin desarrollar, de su lógica se deduce que se representaron estos espectáculos: "*El Verger* (que Cabanes edita como *verguer) qui fa lo exercici ab lo de La torre*", el de "*La divisa del senyor Rey*", el de "*Les set cadires o set planetes*", el de "*Les set edats*" y por último el de "*La visió de Mestre Vicent*". Resulta obvio que fueron cinco las rocas, pero ya se ha señalado que la que Cabanes indica como una roca, fueron en realidad dos, la del *Verger* y la de la *Torre*, derivadas de la antiguamente denominada "*Divisa del senyor rei*". Pese a la estrecha relación de ambas estructuras, estas aparecen claramente diferenciadas en la primera parte del libro del *dispenser*. El manuscrito de Celma no especifica a qué entremés iba destinado el citado *Griu*, pero si interpretamos su inclusión en un programa sería el de la divisa real, es decir, en uno de los dos entremeses que encabezaron el desfile. Idéntico discurso puede aplicarse a les *gerres* o *terraçes* que aparecen en el libro de cuentas. No en vano, y volviendo al problema de la nomenclatura, Jacme Alós cobró por unos pernos de hierro "*per a l'altre entramés o cadafal de la Divisa del Senyor Rey*". Otros autores como LÁZARO CARRETER, Fernando. *Teatro Medieval*. Madrid: Castalia, 1970, p. 48 o GÓMEZ MUNTANÉ, *La música medieval…* cit., p. 106, nombran 4 rocas con la siguiente nomenclatura: *La divisa del senyor Rei*, *Les set cadires o set planetes*, *Les set edats* y *La visió de Mestre Vicent*, si bien no hay aportación documental al respecto. Massip indicó en varias ocasiones que fueron seis los entremeses: "*L'Entramès de la Divisa del senyor Rei*", las "*7 Cadires*", los "*7 Planetes*", las "*7 Edats*", la "*Visió de sent Domingo e sent Francesch ab les 3 llances de la Fi del Món*" y la "*Visió de Mestre Vicent*". Véase por ejemplo MASSIP BONET, "Imagen y espectáculo…", cit., pp. 381-383, si bien en su último trabajo rectifica esa afirmación y reduce el número a cinco espectáculos representados en ocho carros, una solución que presenta frágiles argumentos. Contamos también con lo expuesto en CARRERES ZACARÉS, *Libre de Memòries…*, vol. I, cit., (1930), p. 419: "*Els entramesos foren el del Verger, de la torre, de les set cadires o set planetes, de les set edats fet per Jaume i Nicolau Esteve, entretalladors de fusta de Xàtiva i el de la visió de Mestre Vicent; anaven ademes ab los entramesos dos deesses i quatre cavallers a cavall, sis salvages i quatre turcs ab ossos*". Asimismo incluimos la referencia del ya citado CARBONERES, *Relación y explicación…*, cit., pp. 32-33, quien indica que fueron cinco rocas, si bien no da noticia del entremés de "*Mestre Vicent*".

considerar el valor documental del texto, una relación de pagos que no obstante presentar ligeras modificaciones en las tres fechas, es unívoca en cuanto al número de carros refiere. Sabemos pues que sólo existió una roca de *Mestre Vicent*. Además puede colegirse comprobando las dos fuentes que sólo ese último carro pudo albergar el episodio descrito en *Manual de Consells*. Considérese que en el sistema de eliminación empleado, "*la visió que veeren sent Domingo e sent Francesch ab les tres lançes denotants la fi del món*", poco o nada tiene que ver en su planteamiento inicial con los entremeses del *Verger* y el ya explicado de *La Torre* (vinculados con gran probabilidad a la *Divisa del Senyor Rei*), mientras que no deja de ser alentador que el concepto *visió* se cite en las dos fuentes, amén del paralelismo ya descrito de la inclusión de la historia de los padres fundadores en el sermonario del valenciano.

Si se desarrollaron los dos entremeses o espectáculos, el de "*Mestre Vicent*" o de "*la visió de Mestre Vicent*", y el de "*La visió que veeren sent Domingo e sent Francesch ab les tres lances*…", sólo pudo ser en lo alto de una misma carroza, la que en tres ocasiones desfiló la última, como a continuación se confirma. ¿Por qué, si no, no existe el correspondiente listado de los tiradores del entremés de la visión de los padres fundadores de las dos órdenes mendicantes? Pudiera rebatirse que el cambio de nomenclatura o de programa bien pudo afectar a este entremés de *Mestre Vicent*, dejando "*La visió que veeren sent Domingo e sent Francesch ab les tres lances*" en un provisional proyecto abandonado. Pero el libro de Celma contiene tres particulares entradas sobre el *atrezzo* de las rocas. Especialmente relevante es la primera, que refiere con certeza el "*entramès de Mestre Vicent*", mientras que las otras dos no especifican para qué espectáculo se elaboró. La entrada inicial, que confirma en parte nuestras suposiciones, sirve además para complicar y estimular la investigación, más al contrastar las dos últimas:

- "*Ítem, costaren III astes de dart per a les III lances del entramès de Mestre Vicent.*" (f. 160v.).

- "*Ítem, doní a·n Vicent Çaera per tres astes de faig primes que comprà per a les tres lançes de Déu lo Pare*." (f. 205r.).

- "*Ítem, doní a·n Guillem Fortuny, bosser, per un vestiment qui féu de cuyr de escudat doble per a Déu lo Pare qui portava les III lances… E més avant li doní per los dos matins que anà a vestir Déu lo Pare…*" (f. 233v.).

Resulta coherente, y este es otro argumento inédito, la opción de vincular –todavía no sabemos en qué grado– el pasaje anunciado en *Manual de Consells* como "*La visió que veeren sent Domingo e sent Francesch ab les tres lances…*" con el entremés que Jaume Celma clasifica como de *Mestre Vicent,* en la que se adquieren precisamente tres lanzas. Cuestión que no resuelve que representaba esa última carroza pero sí que nos aproxima a diversas hipótesis.

3.5. Sobre los autores del programa iconográfico

¿Quiénes fueron los mentores del programa iconográfico?[424] Debe recordarse como observación general el doble componente susceptible de participar en la organización, pago y rentabilización de estos festejos. Por un lado todo el aparato monárquico, con unas necesidades proselitistas sin parangón en el caso que nos ocupa dada la particularidad con la que el soberano había accedido al trono, para sorpresa y desencanto de más de una ciudad.[425] El otro factor implicado correspondería al poder municipal, con variables grados de empatía con respecto a la autoridad regia, ineludiblemente reorientados para no mostrar fractura alguna en su obediencia. Esa imposición tácita no concernía a otros aspectos: la autoridad local era consciente de la oportunidad que suponía la entrada real para mostrar, asociadas al orgullo cívico, sus rasgos propios de identidad. Recordemos la trascendental carga política del acto. La

[424] No profundizamos en la cuestión de los autores materiales de los entremeses. El estudio introductorio de *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, IV*, cit., presenta un quién es quién de los artífices de la obra muy preciso. Sólo como apunte recordamos que entre los *fusters* destacaron Johan Oliver y los hermanos Jaume y Nicolau Esteve, responsables del entremés de "*la roda de les Edats*" (cfr. información de Carreres en nota anterior). Entre los pintores, valorando los pagos, los más reconocidos fueron Vicent Çaera y Joan Moreno. Sobre estos últimos puede contrastarse la trayectoria en *Estudi dels documents dels pintors i altres artífexs valencians segles XIII, XIV i XV (1238-1450)*. Tesis doctoral presentada por MOCHOLÍ ROSELLÓ, Asunción, dirigida por Joan Aliaga Morell y defendida en la Universidad Politécnica de Valencia. Fue publicada por dicha institución en 2009. En: http://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/8606/tesisUPV3159.pdf (Fecha de consulta: 01/02/2013).

[425] Ya vimos en el capítulo de la biografía que el desencanto del valenciano con su ciudad natal y su consecuente marcha definitiva ha sido interpretado como consecuencia de su parece infructuoso enaltecimiento de Fernando I.

primera entrada incluía en la programación la jura de los Fueros, el reconocimiento de los derechos de la ciudad y la donación de nuevos privilegios. El asunto ha sido tratado en profundidad por Raufast Chico, quien demuestra que en la historiográficamente denominada entrada real –a la que Raufast sugiere llamar ceremonia de recepción urbana– no sólo actúan las necesidades ceremoniales de la monarquía, sino que mayor protagonismo que éstas puede tener la ritualidad protocolaria de cada ciudad.[426] En este sentido podrían ponerse en tela de juicio varias opiniones que otorgaban prioridad total al monarca, en nuestro caso Fernando I, como organizador de los espectáculos desarrollados con motivo de su entrada en cualquier ciudad.[427] Para una aproximación comparativa posiblemente hubiera sido más eficaz confrontar las noticias que tenemos de los datos organizativos de la entrada oficial de Fernando I en Valencia (1414) con la del mismo monarca dos años antes en Barcelona, pero los testimonios de la recepción de la capital condal conservados de nuestro interés son escasos. Así que el parangón propuesto para dar luz a esta cuestión son las celebraciones con motivo de la coronación de Fernando I.

Quizá por su trascendencia y exclusividad la imposición de la corona en Zaragoza pudo contar con una mayor implicación del entorno intelectual del rey. Parecen demostrarlo varias cartas reproducidas por Salicrú i Lluch. En una de ellas Fernando I solicita a su capellán Anthoni Sanç que:

> (…) *se fagan los entremesos contenidos en un memorial que vos enviamos con la present, mandámosvos que aquellos fagades secretament segund la forma contenida en el dito memorial e que alguno no lo sepa fasta que sea fetxo la jornada de nuestra*

[426] RAUFAST CHICO, Miguel. "¿Negociar la entrada del rey? La entrada real de Juan II en Barcelona (1458)". *Anuario de Estudios Medievales*, nº. 36, vol. 1, 2006, pp. 295-333. El autor sostiene que la investigación "debería conceder mayor atención a la identificación de los códigos ceremoniales urbanos que al propio ritual de la realeza." Resulta sintomática la carta que Martín I el Humano envía a su esposa en las proximidades de Valencia justo antes de su entrada real en 1402, en la que evidencia el desconocimiento del contenido de una posible fiesta en su honor. Cfr. RAUFAST CHICO, Miguel. "¿Un mismo ceremonial para dos dinastías? Las entradas reales de Martín el Humano (1397) y Fernando I (1412) en Barcelona". *En la España Medieval*, vol. 30, 2007, p. 131.

[427] Sirva de ejemplo la afirmación de Massip sobre el papel del monarca en los festejos por su coronación: "*fou el mateix Ferran qui va perfilar les línies mestres dels espectacles de nova creació*". MASSIP BONET, "Imagen y espectáculo…", cit., p. 98. Otra muestra al respecto en SALICRÚ I LLUCH, "La coronació de Ferran…", cit., p. 751: "*El propi rei volgué encarregar-se de dissenyar i de supervisar els entremesos que volia per la festa. Per aixo envia, en un memorial, les seves idees a l'escriva de ració i a Antonet Sanç, de la seva capella, que n'eren els responsables a Saragossa*."

coronació. Del entramés que devíades fazer del teyado, nuestra merced es que no lo fagades ne curedes d'ell (...).[428]

No obstante, opinamos que deben matizarse ciertas afirmaciones sobre el protagonismo organizativo absoluto del rey. A nuestro entender es poco probable que fuera el propio monarca el encargado de diseñar y supervisar los entremeses, y sí más lógico que encargara el trabajo al círculo erudito próximo a su figura, en este caso dudosamente sólo a una persona. Sin ser tajante, cuesta imaginar al monarca de la Corona de Aragón ocupado en estos menesteres apenas resuelto, entre otros graves conflictos aún por solucionar, el alzamiento de Jaume de Urgell.[429] La ya citada imprevisibilidad de los movimientos de la corte, vinculada a estos bretes, es otro serio obstáculo para situar al monarca como promotor ideológico. El tono de otra carta de Fernando I a Anthoni Sanç justo al día siguiente de la anteriormente reproducida parece reflejar la importancia del último en la concepción del espectáculo:

Lo Rey.

Anthonet: ja per altra letra vos havem scrit que vinguéssets a nós, que·us havem mester per fer entremesos e altres coses necessàries a la solempnitat de la festa de la nostra coronació, perque·us pregam e manam que, si ja partit no sóts, partiscats de continent per anar a Saragossa a fer los dits entramesos. E açó per res no mudets, car

[428] La carta, de 4 de diciembre de 1413 en Lleida, se conserva en el Archivo de la Corona de Aragón (en adelante ACA) Cancillería, registro 2404, f. 85v. Citada por SALICRÚ I LLUCH, Roser. "Las demandas de la coronación de Fernando I en el reino de Aragón". FALCÓN PÉREZ, Mª I. *et al*. *Aragón en la Edad Media, XIV-XV: Homenaje a la profesora Carmen Orcástegui Gros*, vol. 2. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas y Estudios Árabes e Islámicos, 1999, p. 1410. La figura de Sanç emerge como una de las más eruditas de su contexto. Con su residencia en Valencia anexa al Real, ideó en 1432 la representación de la Adoración de los Magos para la procesión del Corpus y pocos años más tarde encargó uno de los primeros retablos de Joan Reixach. Cfr. GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mª Mercedes. "Nuevas noticias sobre retablos del pintor Joan Reixach (act.1437-1486)". *Archivo de Arte Valenciano*, nº. 91, 2010, en particular pp. 40-42.

[429] La carta, fechada la primera semana de diciembre de 1413, se escribe dos meses después de la toma de Balaguer, cuando es conocido que el conflicto se prolongó hasta principios de 1414. Cfr. RENEDO PUIG, "Del quadern al…", cit., p. 101. Algunos de los problemas que acuciaban al monarca entonces eran la confrontación con Catalina de Lancaster (quien presenciaba cómo su cuñado otorgaba a su prolija descendencia los cargos más relevantes del territorio que el propio Fernando había regentado), la recuperación del patrimonio real enajenado, el mantenimiento del poder en Cerdeña y Sicilia, la acuciante angustia del pactismo o el conflicto con quien fue su principal promotor, Benedicto XIII.

de vostra tarda no·us pendriem scusació alguna. Dada en Leyda sots nostre segell, a V, dies de decembre del any MCCCCXIII. Rex Ferdinandus. [430]

Sin prueba documental alguna pero con muchos indicios, un importante número de especialistas coinciden en atribuir al amigo y primo del monarca, don Enrique de Villena, buena parte de los entremeses representados en la capital aragonesa.[431] No debe descartarse tampoco la figura de Nicholau Biota[432], pese a que algunas de sus propuestas fueran rechazadas por Fernando I. En definitiva, como indica Massip, quizá Fernando I vigilara con destreza la elaboración de unos ostentosos mensajes audiovisuales "que anonadaran a sus súbditos y acallaran para siempre la más mínima objeción"[433], pero es improbable que los creara. Además de la muy factible asignación de competencias creativas a sus hombres, autores ya citados han evidenciado el interés de Fernando I por emular tanto las coronaciones como las entradas reales de sus predecesores de la corona aragonesa, aun siendo miembros de otra casa, consolidando el importante peso del ceremonial monárquico anterior.[434]

Este lastre,[435] unido a las posibles novedades que diseñaran los Anthoni Sanç, Enrique de Villena o Nicholau Biota –y de las que tenían noticia segura los Jurados de Valencia por la abundante documentación epistolar– debía armonizar con la

---

[430] ACA, Cancillería, registro 2403, f. 151r.

[431] Cabe reseñar que tampoco puede adjudicarse apenas carácter innovador a los juegos posiblemente diseñados por Enrique de Villena. Los mismos eruditos evidencian reflejos de ceremoniales anteriores. Cfr.: DEYERMOND, Alan; WALSH, John K. "Enrique de Villena como poeta y dramaturgo: bosquejo de una polémica frustrada". *Nueva revista de filología hispánica*, nº. 28, 1979, pp. 57-85 (en especial 80-85); CÁTEDRA GARCÍA, Pedro María. "Escolios teatrales de Enrique de Villena". ALVAR EZQUERRA, C. *et al*. *Serta Philologica. F. Lázaro Carreter: natalem diem sexagesimum celebranti dicata*, vol. 2. Madrid: Cátedra, 1983, p. 134; EGIDO, Aurora. "Bosquejo para una historia del teatro en Aragón hasta fines del XVIII". *Cuadernos de Aragón*, nº 20, 1988, pp. 99 y ss.

[432] Salicrú i Lluch justifica mediante un documento real que el monarca supo imponer su voluntad sobre sus servidores al rechazar una de las propuestas que había hecho el citado Biota. Cfr. SALICRÚ I LLUCH, "La coronació de Ferran…", cit., p. 752. Esta lectura pudiera reinterpretarse: el monarca encargó a Biota el diseño de un espectáculo. Un aspecto anecdótico es que, según la reconstrucción propuesta por Massip, uno de los espectáculos de Biota tuvo cabida en la coronación, si bien con dos modificaciones. Cfr. SALICRÚ I LLUCH (referencia de esta misma nota) y MASSIP, "Imatge i espectacle…", cit., p. 98 y nota 172.

[433] Cfr. MASSIP BONET, "Imagen y…", cit., p. 384.

[434] Además de lo expuesto en nota 426 referente a los trabajos de RAUFAST CHICO, véase DURÁN GUDIOL, Antonio. "El rito de la coronación del rey en Aragón". *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, nº. 103, 1989, pp. 17-40, en especial, p. 33.

[435] Puede considerarse lastre dada la documentada imperiosa necesidad que tuvo Fernando I de recoger informes sobre anteriores coronaciones y entradas reales según se informa en los trabajos citados en la nota anterior y en SALICRÚ I LLUCH, "La coronació de Ferran…", cit., p. 711.

idiosincrasia valenciana. Durante la ceremonia de recepción urbana organizada por el municipio valenciano se integrarían aquellos elementos vinculables a coronaciones anteriores –incluido el contenido de ciertos entremeses– con las particularidades de las que desearía hacer gala el municipio. Detalles organizativos que manifestarían una actitud implícitamente engallada de los Jurados: el recorrido que incluía los hitos urbanos, los timbres de la ciudad por doquier, las canciones ex profeso, el exclusivo discurso de recepción, el diferente *enginy* y *subtilitat* con los que se podían representar espectáculos y *jocs* conocidos, así como la inclusión de nuevos temas.[436] En este sentido descuella el entremés de *Mestre Vicent.*

Del cotejo de los espectáculos de la coronación de Fernando I con los de su entrada real en Valencia se advierten paralelismos, cuando no réplicas, del contenido de aquellos. Al respecto es llamativo que algunos de los entremeses ya fueron desarrollados con mayor o menor vistosidad en homenajes a Martín el Humano.

En la entrada en Valencia de Martín el Humano de 1402 –estando presente un catorceno Enrique de Villena– se realizó una *roca* representando el *Paraís Terrenal* en la que participaron los Çaera.[437] El tema se retomaría con más activos en la coronación de Fernando I en el patio de santa Isabel del palacio de la Aljafería. Quizá ésta sea una de las pocas pistas para aproximarse al espectáculo documentado en la entrada valenciana como el del *Verger,* asociado en su representación según noticia de Celma al de *La Torre*. Su nomenclatura invita a pensar que fue una revisión de sus dos precedentes.

Explicación más aclaratoria pudiera desarrollarse para el entremés que el contable Celma denomina *La Torre,* estrechamente vinculado ora al entremés de la *Rueda de la Fortuna* elaborado en Zaragoza – ya vimos que Massip afirma que se trata de una repetición de modelo–, ora al de la *Jarra de Santa María* dedicado a la insignia real también escenificado en la coronación, en el que tendrían cabida lógicamente los

[436] Ya vimos en qué términos se valoraba la labor del *fuster* Johan Oliver, "*per la invenció e confecció ab son enginy e subtilitats dels dits entrameses*".

[437] MASSIP BONET, Francesc. "Imaginari antic i propaganda «turística» en la frontissa del canvi dinàstic: el regnat epigònic de Martí l'Humà". MASSIP BONET, *A cos de…*, cit., p. 94. Recuérdese para más significación que Vicent Çaera fue uno de los artífices más importantes de los entremeses realizados con motivo de la entrada real de Fernando I en Valencia.

documentados *grius* y *gerres* que aparecen en el libro de cuentas del Archivo Municipal de Valencia.[438]

No alargaremos la dilucidación: el valor consuetudinario era esencial en estos entremeses que inexorablemente se asociaron a la monarquía, indistintamente de la casa a la que perteneciera el soberano.[439] Así se explica que en un número considerable los motivos no fueran tan originales. Eso no es óbice para reconocer que ciertos espectáculos, los menos, presentaban hechos o referencias actualizadas con su contexto, como el caso ya citado de la elección de Fernando en Caspe. Acaso los productores de las innovaciones presenciadas en Zaragoza fueran Enrique de Villena, Anthoni Sanç o Nicolau Biota.

Paralelamente podrían señalarse los convenientes mensajes urbanos que podían integrar con diverso propósito al personaje valedor de cada uno de los territorios que homenajeaban al monarca. En este sentido es interesante confrontar las dos referencias al personaje más célebre del reino aragonés durante la coronación, con la exclusiva citación al dominico valenciano en la entrada de Fernando I en Valencia. Si Pedro Martínez de Luna y Pérez de Gotor, natural de Illueca y ascendido al solio pontificio como Benedicto XIII desde 1394, era uno de los personajes coetáneos mencionados y representados en Zaragoza, Vicente Ferrer, natural de Valencia, predicador *a latere Christi* y recibido por media Europa como santo en vida era aludido en la entrada valenciana.[440] Huelga analizar el conocido peso que ambos tuvieron en la elección de

---

[438] Este asunto no hace sino reforzar la opción apuntada sobre la transformación del entremés de la divisa real al que aludía el manuscrito de *Manual de consells* en el entremés de *La Torre* que finalmente se elaboró.

[439] Las siete virtudes, los siete planetas, los siete pecados, las siete edades, los siete demonios, y otros, aparecen en multitud de festejos y ni mucho menos relacionados con exclusividad a la casa Trastámara, circunstancia que invitaría a reflexionar sobre el argumento de Massip acerca de la posible simbología de algunas carrozas inspiradas en el Setenario de Alfonso el Sabio y el deseo de Fernando de mostrar su control sobre la vida y el universo al igual que su antepasado y tocayo Fernando III el Santo. Cfr. MASSIP, "Imatge i espectacle...", cit., pp. 111-112. Al menos debe reconsiderarse el carácter axiomático de tal afirmación. Puede ser significativo al respecto el encargo del *Consell de la Ciutat* del 21 de enero de 1413, por el que "*provehiren e ordenaren que sien fets penons d'or i flama e de seda com hi sien obs e totes altres coses incidents o necessàries, segons fon fet en les festes del senyor rey en Marti y alli es escrit*…". Extraído de CARRERES ZACARÉS, *Ensayo*…, cit., p. 80.

[440] Sobre la asimilada santidad del dominico durante sus últimos años de vida dimos cuenta de algunos testimonios coetáneos en el capítulo primero. Las cartas de los jurados de diversas ciudades –repletas de expresiones a tal efecto-, los recibimientos de muchas poblaciones –con normas de seguridad para evitar lesiones a Vicente Ferrer a causa del fervor de la muchedumbre–, o las ordenanzas municipales sobre la

Fernando I. Esa lectura es obvia y poco discutible, pero profundizando más, la inclusión de sendos personajes en las conmemoraciones de sus respectivos reinos responde en parte a un componente de orgullo cívico, de manifestación vanidosa de sus hijos predilectos**.** Pudiera apuntarse una imbricación de los dos elementos. La conciencia urbana mostraba el peso específico de sus más ínclitos conciudadanos en el nombramiento del monarca. Obedecería tal vez al discurso propagandístico hacia el soberano pero también a un *memento* de la deuda contraída con los diferentes reinos merced a Pedro de Luna (auténtico director entre bambalinas del Compromiso de Caspe) y Vicente Ferrer, respectivamente.

¿A quién o quiénes podemos atribuir los temas más creativos de la entrada de Fernando I en Valencia? Doce años antes, y según se deduce del *Libro de entrada de Martín el Humano* así como de otras noticias, el rol del mentor programático pudo desenvolverlo el *honrat micer* Joan Belluga.[441] Los cien florines de oro cobrados invitan a pensar en su protagonismo si se contrasta por ejemplo el sueldo asignado a Pere Galvany, cuya retribución asciende a 50 florines por "*ajudar a dictar e ordenar la festa*."[442] Belluga ya no participaría en la entrada de 1414.

En el caso de la entrada de Fernando I en Valencia el 23 de diciembre de 1414, la de su esposa al día siguiente y la más tardía del primogénito, destacaron, entre otros, Joan Sist como literato, Joan Pereç de Pastrana como arreglista musical y director de coro y Joan Oliver como escultor. Del texto de Celma podría inferirse que Sist fue el máximo responsable en la creación de los espectáculos. En otra época que desglosa el pago por sus méritos aparece el llamativo verbo imaginar, remunerándose:

> (…) *per raó de diverses trebayls que havia sostenguts, així en fer les cançons que digueren los fadrins qui anaren en los entrameses, com en ymaginar en los*

---

acogida y hospitalidad para con la Compañía de Vicente Ferrer –repletas de concesiones altruistas-, son sólo algunos ejemplos.

[441] "(…) *que el honrat micer Johan Belluga havia entesament treballat en lo fet dels entrameses que eran estats fets a obs de les festes de la novella entrada dels senyors Rey e Reyna los quals eren estats molt bells e propis e de gran admiració quals james no foren vists semblants*…". Cfr. AMV, *Manual de Consells*, A-22, f. 220r. En *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, II*, cit., p. 21, se informa sobre la realización de la fiesta a cargo de Joan Belluga, Pere Miró y Pere Galvany, sobre el que más abajo volveremos.

[442] *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, II*, cit., p. 161.

> *entrameses trenta florins, dels quals tenia 20 florins que li havia donats albarà de bolleta. E fermà'n àpoca en poder de Francesch Escola…*[443]

Esta entrada presenta algunos obstáculos para confirmar con seguridad que Sist fue el diseñador del contenido de las celebraciones. Debe apreciarse que aunque la suma cobrada por Sist es considerable, dista mucho de los 100 florines recibidos por Belluga doce años antes.[444] Pereç de Pastrana cobró, al igual que Sist, otros 30 florines y Johan Oliver 50, aunque este último incluyera en su sueldo los materiales comprados y alquilados. Además no es el único personaje al que la documentación le asocia a *ymaginar*. Pere Galvany, ya presente en la entrada del rey Martín I en Valencia, recibió con motivo de la entrada de Fernando I en Valencia su justa recompensa:

> (…) *de voler dels honorables en Berenguer Minguet, racional, en Johan de Rojals e en Johan Agramunt, diputats a veure en los entrameses, en paga de diverses trebayls per ells sostenguts e sostenidors en donar recapte e ymaginar en lo bon espatxament dels entrameses…*[445]

Queda demostrado que Pere Galvany, literato del que se conocen dos coplas denunciando el estado conflictivo que provocaba el Cisma y compuestas en favor de Benedicto XIII, *Pus vey lo món es vengut en tal cas*,[446] fue otro de los intelectuales encargados de la elaboración del contenido de los entremeses. Su vinculación a la curia aviñonesa y por extensión a la causa fernandista refuerza esta opción. En nuestra opinión es obvia la necesidad de estudios que concentren sus esfuerzos en el papel cultural de estos literatos, algunos de ellos escasamente conocidos. Quizá en esa

---

[443] AMV, *Claveria Comuna*, ms. O-6, f. 247r.

[444] Dejando a un lado la ampliamente reproducida participación de Sist en estos festejos, además de las ya indicadas, véase MARTÍ GRAJALES, Francisco. *Ensayo de un diccionario biográfico y bibliográfico de los poetas que florecieron en el Reino de Valencia hasta el año 1700*. Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1927, p. 430. Sólo hemos recopilado una noticia del presbítero en la que aparece participando durante la venta de un esclavo. Cfr. MARZAL PALACIOS, Francisco Javier. *La esclavitud en Valencia durante la Baja Edad Media (1375-1425)*. Tesis doctoral de la Universidad de Valencia, 2006, p. 1329, en: http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/9996/marzal.pdf?sequence=1 (Fecha de consulta: 15/10/2015). Sobre la valoración y estima de los jurados por Oliver y su hijo véase AMV, *Claveria comuna*, ms. O-6, ff. 248r.-v.

[445] AMV, *Claveria comuna*, ms. O-6, f. 178r.

[446] Estas coplas han sido editadas por CABRÉ, Miriam. "Pere Galvany". En: http://www.rialc.unina.it/70.1.htm (Fecha de consulta: 31/01/2015). El contexto de las coplas cabe situarlo en 1417, pues se trata de una serie de invectivas contra los cardenales que habían elegido a Martín V. Confróntese la voz "Galvany" en *Diccionari biogràfic*, vol. II, D-L. Barcelona: Alberti editor, 1968, p. 292.

escuadra organizativa del espectáculo valenciano también tuvo cabida Joan Ferrando, creador de la arenga ya citada.

Finiquitando la cuestión sobre el papel del monarca en las entradas reales, o recepciones urbanas, la documentación evidencia que, al menos en el caso valenciano, la tríada con la que abrimos este punto, a saber, organización, pago y rentabilización de los festejos tuvo mayor relevancia el condicionante municipal. Si hemos analizado particularmente el aspecto ideológico, citamos a Ferrer Valls para zanjar el aspecto presupuestario:

> Lo cierto es que, a partir de 1414, fecha de la entrada de Fernando I, de su esposa y del príncipe Alfonso, la ciudad se sirve de los censales para sufragar los gastos de las Entradas Reales más importantes, es decir las de los nuevos reyes, reinas o príncipes.[447]

La organización corrió a cargo de la ciudad, sufragando los gastos, *amprant menestrals* y diseñando el contenido de los espectáculos.[448] Una circunstancia que no colisiona con la muy alta consideración que tendrían los *Jurats* y *Consellers* valencianos sobre los homenajes desarrollados por la misma causa en otras ciudades con anterioridad –Barcelona en 1412– y los festejos aún más relevantes y próximos en el tiempo, los de la coronación en Zaragoza. Buena parte de ellos fueron el modelo. Cimientos inquebrantables ornamentados y encumbrados con particularidades autóctonas.

---

[447] FERRER VALLS, "La fiesta cívica…", cit., p. 154. Para profundizar sobre los censales en la Valencia medieval, véase: GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. *Vivir a crédito en la Valencia medieval. De los orígenes del sistema censal al endeudamiento del municipio*. Valencia: Universitat de València, 2002.

[448] Tanto del manuscrito A-25 de *Manual de Consells*, ff. 127r.-v. y ff. 129v.-130r., *passim*, como del manuscrito O-6 de la *Claveria Comuna*, se obtiene que la ciudad fue la encargada de organizar todos los festejos. Reproducimos sólo una entrada del folio 149v. del primer manuscrito, por la que el 14 de enero de 1413: "*Lo present Consell per major e mellor expedició de la dita festa e de les coses a aquella necessàries comana les dites coses als honorables jurats ab alcuns pròmens per aquells elegidors, qui entenguen en los entrameses, gramalles d'or e presents d'argent e altres coses que·ls parega faedores e empraments de officis. E tot ço als que·y sia obs tro a conclusió a lur bona coneguda e discreció, donant-los tot poder, ab tots incidents, dependents e emergents. E que·y sien fetes totes aquelles manleutes de diners a raó de censal o en altra manera…*" Compartimos pues la opinión de Juan Vicente García y Milagros Cárcel cuando afirman: " *En tot cas, allò que resta ben palés és que l'organització de la festa va ser un afer exclusivament municipal, dissenyat i subvencionat per la ciutat de València, que fou la que decidí oferir-la al rei obrint-li les portes de l'urbs i acceptant-lo com a sobirà*." Cfr. *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, IV*, cit., p. 9.

3.6. Una constante confusión

Al igual que ocurre con el número de rocas que desfilaron para el evento, se ha afrontado con cierta ligereza el asunto de la representación en el objeto de estudio**.** Intrincado desde su origen documental, algunos expertos han optado por el camino simplificador, cuando no aleatorio. Las causas parecen tener relación tanto con la falta de atención prestada a las fuentes como con un probable racionalismo excesivo a la hora de interpretar estas. Cabanes Pecourt no profundiza en la cuestión, limitándose a citar algunas entradas del libro de Celma con datos sobre objetos empleados, sin vincularlos a ninguno de los dos posibles episodios que entremezclaba en su planteamiento inicial y que a continuación detallamos. En trabajos pasados, Massip afirmaba que se elaboraron "*dues representacions de visions sagrades inspirades en la predicació de Vicent Ferrer: «l'entramès de la Visió de sent Domingo e sent Francesch ab les 3 llances de la Fi del Món» i «l'entramès* de *la visió de Mestre Vicent»*." El inconveniente es que Massip solamente se sirvió de lo expuesto por Cabanes, tomando los aspectos más llamativos y justificándolos a través del sermonario vicentino. En nuestra opinión las conclusiones de Massip son revisables en tanto que adolecen de fuentes archivísticas y un posterior aparato exegético. El reconocido especialista en espectáculos bajomedievales recompone de manera particular el inventario de Celma publicado por Cabanes, sin reparar, entre otros aspectos, en que las tres lanzas adquiridas para el entremés de Vicente Ferrer son fatigosas de incorporar en la visión del valenciano. Tampoco considera que en el manuscrito de Celma no hay alusión alguna a la "*visió de sent Domingo e sent Francesch ab les tres llances de la fi del mòn*."[449] Amén de la inexplicable ausencia de portadores de este supuesto entremés. En su trabajo más

[449] Cfr. CABANES PECOURT, "«Lo entrames» de…", cit., y MASSIP BONET, "Imatge i espectacle…", cit., p. 112. En absoluto pretendemos crear polémica con el prestigioso investigador Francesc Massip, sólo constatamos la necesidad de revisar las conclusiones en aras de un mayor conocimiento. La particular reconstrucción de Massip a modo de edición actualizada de los datos recogidos por Cabanes, resumía en 12 líneas más de 80 folios de un manuscrito medieval ya tratado, con los riesgos que ello conlleva. Sirva de ejemplo que no se tuviera en cuenta una entrada más que significativa a nuestro parecer, que da información sobre una trompa. Este elemento sí se tiene en cuenta en su último trabajo, que no obstante adolece de la profunda interpretación que requiere la información aportada en el libro de cuentas. Massip introduce aleatoriamente en el entremés de *Mestre Vicent* elementos que sí participaron en el desfile, pero que no sabemos si formaron parte de la carroza.

reciente señala con mayor criterio un solo entremés vinculable a la figura vicentina, si bien continúa sin distinguir dos historias muy diversas que a continuación tratamos.[450]

Debe advertirse que la dificultad interpretativa parte desde la propia documentación referente al objeto de estudio. Su repaso y la breve aproximación a sus referentes textuales nos permitirá mostrar las cartas sobre la mesa para posteriormente, a modo de conclusión y siguiendo con el símil, proyectar diversos modos de barajarlas, otro aspecto original que presenta el estudio. Ya hemos visto que hablando de la preparación de los entremeses con motivo de la entrada del monarca en Valencia, el *Manual de Consells,* casi dos años antes de la celebración, alude a la representación de "*la visió que veeren sent Domingo e sent Francesch ab les tres lançes denotants la fi del món*", mientras que en el libro de pagos del *dispenser* Jaume Celma, anterior, simultáneo y posterior a las tres entradas de la familia real, se mencionaba mayoritariamente "*l'entramès de Mestre Vicent*", sólo modificado en un par de ocasiones muy próximas entre sí con las expresiones "*l'entramès de la visió*" y "*l'entramès de la visió de Mestre Vicent.*"[451] Sea cual fuere el contenido del entremés –o de los entremeses– se elaboró sobre una sola roca.

Dejando para más abajo el desarrollo del enunciado más aséptico y numeroso de los tres que da título a nuestro trabajo, "*l'entramès de Mestre Vicent*", espacio en el que mezclaremos los naipes, vamos a refrescar los otros dos episodios con célebres transmisiones textuales, en principio inconfundibles, aunque su diferenciación parece arrastrar dificultades hasta la actualidad en algunos especialistas mencionados, en buena medida provocadas por nuestro objeto de estudio.

Conviene matizar que el breve recorrido textual que a continuación ofrecemos no responde a una intención de remarcar estos escritos como posibles referentes exclusivos y unívocos que inspiraron al contenido del entremés. Nuestra pretensión es clarificar las divergencias de ambos episodios que algunos autores confunden. Sería erróneo creer que los libros que siguen tuvieron más peso que la propia predicación de Vicente Ferrer. Sobre ello profundizaremos. Era su palabra la que mediaba entre los textos y el público, la que impactaba a los jurados y al pueblo. Tanto los primeros –

[450] MASSIP BONET, "L'entrada valenciana…", cit., p. 62.
[451] Véase nota 411.

promotores y organizadores del entremés–, como los segundos –espectadores de toda clase social–, habían escuchado con seguridad en la voz del dominico las dos narraciones: fueron estas y no tanto los textos, las que pudieron empujar a la creación del entremés para la entrada real. Circunstancia que no impide distinguir desde nuestra perspectiva acaso desmesuradamente racionalista, dos narraciones bien diferentes.

3.6.1. Sobre la visión de santo Domingo y san Francisco de Asís

Un texto primigenio que puede relacionarse con la imagen de la "*visió que veeren sent Domingo e sent Francesch ab les tres lançes denotants la fi del món*" citada en *Manual de Consells*, se ha asociado con criterio a las *Vitae fratrum Ordinis Praedicatorum* (1259-1260), obra de Gerardus de Fracheto (†1271 ca.).[452] Como tantas historias hagiográficas que circulaban en el período, alcanzó mayor difusión merced a su inclusión en la *Legenda aurea*. Probablemente Fracheto se sirviera de un referente intelectual acaso más directo en relación a la "*visió que veeren sent Domingo e sent Francesch ab les tres lançes denotants la fi del món"*: de origen franciscano y relacionada con entornos joaquinistas, la profecía conocida como de *duo viri*, fue variando en su concepción según intereses.[453] Así se forjaría la revisión profética desarrollada en las *Visiones* de Roberto d'Uzés (1263-1296), ampliamente documentada en el palacio papal aviñonés, que mejoraba el rol de los dominicos en el esquema de la salvación.[454] Debe considerarse la imbricación de diversas fuentes que parecen manifestarse en la "Vida" de Santo Domingo incluida en *La Leyenda Dorada*. En la obra originalmente compendiada por De la Vorágine se narran hasta tres visiones en el capítulo dedicado al fundador de los dominicos. Es en la tercera cuando se detalla una readaptación de la profecía joaquinista: el de Caleruega, estando por tierras romanas para obtener el permiso de la orden, sufre un éxtasis durante sus oraciones en el que se le aparece Jesucristo dispuesto a acabar con el mundo proyectando tres lanzas, deteniéndose *in extremis* gracias a la intercesión de María, quien presenta a los

---

[452] FRACHETO, Gerardus de. *Vitae fratrum Ordinis Praedicatorum*. (Edición de Benedictus Maria Reichert). Lovaina: Typ. E. Charpentier et J. Schoonjans, 1896. Sobre Gerardo de Frachet –nombre castellanizado–, cfr. FUSTER PERELLÓ, Sebastián. "Rasgos milenaristas en la tradición dominicana y en San Vicente Ferrer". CALLADO ESTELA (coor.), *El fuego y…*, cit., pp. 209-212 y GELABERT, Miguel O.P.; MILAGRO, José María O.P. *Santo Domingo de Guzmán visto por sus contemporáneos*. Madrid: Biblioteca de Autores Católicos, 1966, p. 449.

[453] La profecía formó parte de la tradición Joaquinista de orientación franciscana, versando sobre "*erunt duo viri, unus italus, alter hispanus*", aparecida en el ecuador del siglo XIII. La primera referencia escrita conocida data hacia 1242. Cfr. RUSSO, Francesco. *Bibliografia Gioachimita*. Florencia: Leso S. Olschki, 1954, p. 59.

[454] Resulta osado aseverar que fue precisamente en este palacio frecuentado por Vicente Ferrer donde el dominico se familiarizaría con el vaticinio apocalíptico. La leyenda, sujeta a algunas transformaciones circulaba desde hacía más de un siglo. Para una explicación más dilatada y documentada sobre la transformación de la profecía original, véase FUSTER PERELLÓ, "Rasgos milenaristas…", cit., pp. 207-231 y ARCELUS ULIBARRENA, Juana Mary. "«Introducción» a la obra del Padre Pou y Martí, J. Mª, O.F.M." POU Y MARTÍ, José María (O.F.M.). *Visionarios, beguinos y fraticelos catalanes (siglos XIII-XV)*. Madrid: Colegio Cardenal Cisneros, 1991, pp. 21-112.

fundadores de las dos órdenes mendicantes más influyentes como renovadores de la cristiandad.[455] El desenlace de este capítulo se alcanza con el encuentro físico al día siguiente entre santo Domingo y san Francisco.[456]

El episodio fue integrándose en obras posteriores de importante calado, en su mayoría asociadas a autores dominicos.[457] Nos interesa indicar especialmente que Vicente Ferrer incluía en algunos de sus sermones esta historia con pequeñas alteraciones:

> *La segunda conclusión dize que çient e más son pasados que el Antichristo debía venir e este mundo debía finir ciertamente. Mas agora veamos qué fundamento ha esto, que non está en la Brivia, mas en el Flox santorum, libro auténtico, lo fallaredes si lo queredes leer, en la vida de santo Domingo, padre de los frayres pedricadores, esta revelación. E diz que en aquel tiempo que santo Domingo e sant Françisco estaban en Rroma, por que el Papa les confirmasse la su rregla, que les era revelada por Dios que les dio ofiçio el más noble que ha en todo el mundo, que predicasen […] […] E por esto dize el Papa que querría dos cosas de los frayres: el mayor ofiçio, predicar; e el menor ofiçio, usar de pobreza e pedir por amor de Dios. E non lo quería firmar el Papa. E dixeron santo Domingo e san Francisco: «Rroguemos a nuestro Señor Ihesú Christo que le meta en coraçón que nos confirme esta regla». E ellos así estando faziendo oración, vieron venir súbitamente a Ihesú Christo que traýa tres lanças contra el mundo. E vieron venir a santa María, su Madre, e echóse a los pies de Ihesú Christo, e dixo: -« Mi Fijo glorioso, vos sofristes cruelmente clavos en las manos vuestras e en los vuestros pies por salvar el mundo, ¿e agora querédeslo destroýr? Mi Fijo glorioso, aved duelo de los pecadores». E Ihesú Christo respondióle:*

[455] DE LA VORÁGINE, Santiago. *La Leyenda Dorada*, vol. I. (Traducción de Fray José Manuel Macías). Madrid: Alianza, 1982, cap. CXIII, p. 444.

[456] Un supuesto encuentro histórico entre Domingo y Francisco en Perugia, hacia 1221, parece responder también a una invención literaria producida por el dominico Thierry d'Apolda. Gerardo de Frachet, Santiago De la Vorágine y otros autores modificarían el ficticio relato en los términos arriba desarrollados y en otros. Cfr. RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*, tomo 2, vol. III. Barcelona: Serbal, 1997, p. 552.

[457] Con alteraciones diversas se incorporaría en otras obras, como por ejemplo en el *Specchio di vera penitenza* de Jacobo Pasavanti o en el *Speculum Humane Salvationis*, en los capítulos XXXVII y XXXVII. Idéntico discurso cabría en la revisión de la *Vida de Santo Domingo* realizada por Arnaldo de Lieja. Confróntese para los dos primeros casos, RUIZ I QUESADA, "«Maria, Mater Gratiae…", cit., pp. 175-176, y para el tercero TOLDRÀ I VILARDELL, Albert. *Mestre Vicent ho diu per spantar*. Tesis doctoral defendida en la Universidad de Valencia el 30 de junio del 2006, en: http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/9960/toldra.pdf?sequence=1, p. 358, (Fecha de consulta: 17/09/2012).

> *-«Madre mía, ¿non vedes que este mundo me es traydor, negándome mi justicia, e es despreçiada? E dexadme, Madre mía». E la Virgen María, abogada de los peccadores, dezía:- «Fijo Mío, pues por amor de mí, aunque sean malos, non paredes mientes a ellos; e recuérdesevos, mi Fijo, cómo vos traxe en este mi vientre e cómo vos crié con estas mis tetas». E Ihesú Christo respondió: -«Madre mía, por amor de vos yo lo faré». E dixo la Virgen María: -«Fijo mío, aquí están estos dos vuestros servidores- por sant Françisco e por santo Domingo- e son devotos e de buena vida e yrán así como los apóstoles e como los santos predicando e alunbrando el mundo por que se enmienden». E dixo Ihesú Christo: -«Pues, madre mía, yo lo faré por vuestro amor; mas si non se emiendan, amodo non precam» (Dize: "Si non se emiendan, non me lo roguedes mas*". [458]

Cátedra explica que esta historia asociada por Vicente Ferrer a la recopilación de Jacopo De la Vorágine denominada por el valenciano como *Flox Sanctorum* está tomada en realidad de la profecía *duo viri*.[459] El dominico recurrió en más de una ocasión a la descripción del episodio, y no deja de ser significativo que la empleara en Valencia –literal o sesgadamente– durante la Cuaresma de 1413, pocos meses antes de la realización de los entremeses para la entrada real. Cuestión entonces de candente actualidad:

> *Tots los doctors esponen aquest drach a Lucifer e esponen que devie estar lligat fins al temps de Antechrist, e serà deslligat per poch temps, tant com regnarà Antechrist, ço és tres anys e mig, e depús serà tornat a lligar. Aquests mil anys començaren a sent Silvestre. E quant havem ja de la mort de sent Silvestre? Mil cent anys o circa. Donchs, per què diu que aprés mil anys devie ésser soltat, com ja havien passats mil C anys? Aquels mil anys foren complits en lo temps de sent Domingo e de sent Francès, que foren confermades les sues órdens.*
>
> *Donchs llavors se devia soltar? Dich que hoc, que axí·s mostrà en lo cel que Jesuchrist ja tenie les tres lances en lo món per destroir aquell, etc. (Vide ystoriam*

---

[458] *Sermón IIIº del Antichristo*, predicado en Toledo el día 8 de julio de 1411. Extraído de CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad…*, cit., p. 567. La historia, con pequeños detalles más próximos a la *Leyenda Dorada* la relataba ya Vicente Ferrer en Suiza en 1404. Cfr. SAN VICENTE FERRER, *Sermones de Cuaresma en Suiza…*, cit., p. 193. Otra versión latina donde no por casualidad asume todo el protagonismo la orden dominica, en: SAN VICENTE FERRER, *Sermonario de San Vicente Ferrer del Real Colegio…,* cit., pp. 448-449.

[459] CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad…*, cit., p. 567.

> *sancti Dominici in floribus sanctorum). Les tres lances, quales eren? Ja les vos diguí ahir. Donchs ja la primera devie venir passats los mil anys. E donchs, per què no és venguda? La verge Maria la·ns ha dilatada, mas hac condició que aquestes dues religions vagen per lo món preÿcan...* [460]

Como si quisiera aportar más jugo a la cuestión principal de nuestro trabajo, Arcelus Ulibarrena sugiere una importante influencia de las lecturas realizadas por Vicente Ferrer de las *Visiones* de Roberto d'Uzés durante su estancia aviñonesa en su posterior visión personal.[461] No adelantaremos conclusiones y sí, para ilustrar este apartado sobre los ingredientes que podrían aderezar el suculento plato de la "*visió que veeren sent Domingo e sent Francesch ab les tres lançes denotants la fi del món*", incluimos una miniatura del popularmente conocido como Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo (fig. r). Sin lugar a dudas, aún más que la visión de Santo Domingo –en cuyo argumento sólo experimenta el éxtasis el dominico–,[462] la imagen parece reflejar fielmente la parte que hemos destacado del sermón vicentino inspirado en la profecía joaquinista, que el valenciano asocia a la tercera visión ya descrita en la *Vita* de santo Domingo:

"*E ellos así estando faziendo oración, vieron venir súbitamente a Ihesú Christo que traýa tres lanças contra el mundo. E vieron venir a santa María, su Madre, e echóse a los pies de Ihesú Christo*…".[463]

No sólo las miniaturas atribuidas a Leonard Crespí reflejaron este episodio. Con alguna transformación, Reixach recibió el encargo de pintar en un retablo dedicado a san Miguel:

> (…) *la Ystoria de la Verge Maria de Misericordia com Jesuchrist volia destruhir lo món, figurat ab tres lances e la Maria ab lo mantell e bracos stesos ab molta gent davall e Sent Francesch e Sent Domingo agenollats preguant Déu*.[464]

---

[460] SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, VI, cit., p. 244. Hemos decidido para aportar variedad un fragmento de un sermón en el que se alude la historia de manera parcial, pero era común la inclusión de toda la historia en su predicación.

[461] ARCELUS ULIBARRENA, "Introducción…", cit., p. 46.

[462] Contrástese con el exclusivo protagonismo visionario de santo Domingo en DE LA VORÁGINE, Santiago. *La Leyenda Dorada*, vol. I, cit., cap. CXIII.

[463] CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad…*, cit., p. 567.

3.6.2. Sobre la visión de san Vicente Ferrer

La imagen de la miniatura producida en el taller de los Crespí viene descrita con criterio discutible por parte de Francesca Español como la "Visión de San Vicente Ferrer: Santo Domingo y San Francisco interceden ante Dios que lanza sus flechas contra el mundo".[465] Precisamente Español mezcla las dos visiones documentadas en los datos pertenecientes a nuestra roca: "*La visió que veeren sent Domingo e sent Francesch ab les tres lançes denotants la fi del món*", de *Manual de Consells,* y que probablemente es la misma historia que inspiró la miniatura del *Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo y el cardenal Joan de Casanova*, con la "*visió de Mestre Vicent*" que señala una vez el libro de cuentas de Jaume Celma. La base del conflicto de la reconocida erudita quizá radique en la afirmación siguiente:

> (…) el artífice del relanzamiento del tema [refiriéndose a la correctamente definida por Amparo Villalba Dávalos como la visión de santo Domingo] en los años iniciales del siglo XV fue San Vicente Ferrer, tras revivir esta visión en el convento de predicadores de Aviñón el 3 de octubre de 1398 en el transcurso de una grave enfermedad…[466]

Teoría confirmada según Español en un fragmento diverso del sermón toledano que hemos reproducido parcialmente con objeto de explicar la visión de santo Domingo y san Francisco:

> *La segunda es otra revelaçion que fue fecha a un religioso que es vivo, yo piensso. E estava enfermo de muy grand enfermedat e aquel religioso avía muy grand devoçion con sand Françisco e con santo Domingo. E él rogávales que rogassen a Dios que le diesse salud, e el religioso fue arrebatado en spíritu contra el çielo e vido a Ihesú Christo que estava en una cáthedra e santo Domingo e sant Françisco estavan deyuso d'El, e fazían oración. E estavan diciendo:-«¡Señor, non tan aýna; Señor, non tan aýna!». E el frayre dezía en su coraçón: -«¡O, qué tanto se fazía de rogar Ihesú Christo!». E después descendió Ihesú Christo e santo Domingo e sand Françisco a aquel frayre enfermo. E díxole Ihesú Christo: -«Mi fijo, aún yo esperaré la tu*

---

[464] El documento fue publicado por COMPANY I CLIMENT, Ximo. *La pintura hispanoflamenca*. Valencia: Alfons el Magnànim, 1990, pp. 31-33.
[465] ESPAÑOL BERTRÁN, "El salterio y Libro…", cit., p. 607.
[466] ESPAÑOL BERTRÁN, "El salterio y Libro…", cit., p. 606. En la explicación Español cita a VILLALBA DÁVALOS, Amparo. *La miniatura valenciana…*, cit., pp. 111-112.

> *predicación»- E luego se fue sano. E yo lo conosco e yo he fablado con él e me lo dixo por muchas vezes. E agora, buena gent, la predicación deste frayre espera Ihesú Christo. Mas catad que es viejo e ha más de sesenta años e es poca su vida. Que sabed que nuestro Señor Dios desde el comienço del mundo fasta la fin, quando alguna cosa quiere fazer nuevamente, primeramente envía algúnd pregonero para que avise a las gentes; que así fizo en el diluvio de Noé, que fue gra[n]d destruymiento de personas, que non quedaron si non ocho personas*.[467]

San Vicente Ferrer no revive la visión de santo Domingo. A lo sumo le influyó, como indicó Ulibarrena, en su posterior experiencia mística. Creemos que Español no considera suficientemente la esencia de la diferencia entre las dos visiones. La visión de San Vicente Ferrer implica un nuevo ultimátum a la humanidad, donde el valenciano recibe el cometido de predicar el fin del mundo. Es Vicente Ferrer el verdadero protagonista, y no aparece lanza alguna. Por el contrario, en la visión de santo Domingo o acaso más propiamente la remodelación dominica de la profecía de *duo viri*, Vicente Ferrer no tenía cabida, el rol de la Madre de Dios era muy diverso,[468] y las lanzas, armas destructoras del mundo, adquirían un específico protagonismo. Ruiz ya da noticia del posible error interpretativo.[469]

La confusión entre los dos episodios también era manifiesta en el trabajo de Cabanes. Tras citar la entrada de *Manual de Consells*, aquella que trata la "*visió que veeren sent Domingo e sant Francesch ab les tres lances denotants la fi del món*", la

---

[467] CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad,…*, cit., p. 571.

[468] Aunque en algunas figuraciones de estas historias se produce la inclusión o exclusión de algunos protagonistas, no puede plantearse una confusión con la visión de Vicente Ferrer: en ésta debe aparecer el valenciano. No es desdeñable en la imagen que hemos tratado que la incorporación de san Juan Bautista obedezca a una tendencia establecida en el imaginario colectivo sobre su rol en el Juicio Final, deudora de la tradicionalmente conocida como déesis que vimos en el capítulo anterior. Aparece reflejada por ejemplo en el Retablo de los Siete Sacramentos, también conocido como el Retablo de Fray Bonifacio Ferrer (Museo San Pío V de Bellas Artes de Valencia) o en la parte superior del trascoro de la iglesia arciprestal de Morella. Podría especularse en el caso del libro de horas sobre una supuesta devoción particular a su santo homónimo por parte de Joan de Casanova, circunstancia secundaria dado el incierto destinatario original del volumen. Algo más compleja se presenta la cuestión de diferenciar entre el éxtasis de santo Domingo y la remodelación dominica de la profecía de *duo viri*. En ambas aparece la Virgen. Sin ser una regla inquebrantable, algunos productos manifiestan una tendencia. Para la figuración del éxtasis de santo Domingo se toma como pasajes más relevantes la intercesión de María y el encuentro al día siguiente entre los padres fundadores, como por ejemplo, la tabla del Beato Angelico conservada en los Staatliche Museen de Berlín, o uno de los frescos de su discípulo Benozzo Gozzoli de la iglesia de San Francisco en Montefalco. Ahondaremos en la cuestión de la creación de imágenes más abajo.

[469] RUIZ I QUESADA, "«Maria, Mater Gratiae…", cit., p. 180.

autora comenta que podemos saber lo que desarrolló la roca amparándose en un texto que narra un pasaje diferente, precisamente, el de la visión de san Vicente:

> (…) *finalment, a el en la mateixa oracio quasi durment, apparegueren los demunt dits dos sant Domingo e sant Francesch davant los peus de Jhesuchrist fahents oracio e ab moltes grans suplicacions pregants Jhesuchrist. E finalment, apres grans pregaries Jhesuchrist devallant ab los dits dos sants, acompanyant la hun al hun costat e l' altre al altre, vench al dit religios malalt que el lanas per lo món apostolicament prehicant, axi la sus prehicacio esperaría misericordiosament per conversio e correccio dels homens ans del a[d]veniment de Antechrist. E tantost, sen degun miga, al tocament de Jhesuchrist, lo dit religios fon plenament curat de la seua malaltia*.[470]

Cabanes y Español confunden dos relatos merced a un buen argumento, el de la revalorización del mensaje apocalíptico por parte del futuro santo valenciano, pero no dan noticia ni de la diversidad de las fuentes ni de los posibles condicionantes por las que se transformarían. También el profesor Velasco, autor de notables trabajos sobre Vicente Ferrer de los que nos hemos valido, confunde episodios cuando afirma que "*el 3 d'octubre de 1398, després de jeure malalt durant un temps, el sant va tenir la celebèrrima visió de les tres llances*".[471]

Ruiz diferencia las dos historias y resume la que creemos confusión de Español apoyándose en nuestro objeto de estudio:

> *Amb el propòsit d'identificar la visió de sant Domènec i sant Francesc amb la de sant Vicenc Ferrer, Español suggereix que els dos entremesos que s'esmenten en les festes de la coronació de Ferran d'Antequera, el de la «Visió de sent Domingo e sent*

[470] CABANES PECOURT, "«Lo entrames» de Mestre…", cit., p. 20, envía a BETÍ BONFILL, Manuel. "El tratado de San Vicente Ferrer sobre el advenimiento del Anticristo". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol. 3, 1929, pp. 154-156, erróneamente citado tanto por la autora como por otros estudiosos. Para evitar fatigosos esfuerzos advertimos la entrada correctamente: BETÍ BONFILL, Manuel. "El tratado de San Vicente Ferrer sobre el advenimiento del Anti-cristo". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol. 3, 1922, pp. 134-136. El texto reproducido es la traducción en valenciano de un breve fragmento de la ya anunciada carta que Vicente Ferrer envío a Benedicto XIII sobre la que profundizaremos.

[471] VELASCO GONZÁLEZ, "De València a Vannes…" cit., p. 425. Otros autores de gran prestigio como Josep Ysern o Paulino Rodríguez caen en este mismo error, pero no ocuparemos más espacio a señalar tal desliz.

Francesch ab les tres llances de la Fi del Món» i «l'Entramès de la Visió de Mestre Vicent», són en realitat el mateix.[472]

Ruiz ve inviable esta posibilidad por las diferencias evidentes de sendas historias, argumento que inicialmente compartimos. Ocurre no obstante, que tras lo expuesto en otro epígrafe, sólo una roca pudo albergar las dos historias.

Con un breve paréntesis adelantamos el *quid* de la cuestión, y en este sentido, el lector debe estar muy despierto: si bien probablemente los dos entremeses fueran reducidos solamente a uno, o al menos, como ha quedado demostrado, se representó o representaron sobre una misma roca, no deben involucrarse aleatoriamente dos episodios incomparables. La esencia de nuestro estudio se fundamenta más que en anunciar probables errores interpretativos de dos historias bien diferenciadas y generadas al menos en un par de casos por "*l'entramès de Mestre Vicent*", en buscar de manera atenta qué representó esa roca que cerraba el desfile. Sirva de anticipo que obtendremos un resultado precisamente próximo al de Español, rechazado en principio tanto por Ruiz como por nosotros mismos. La salvedad es que el camino hasta llegar a esas conclusiones será diverso y mucho más profundo, generando respuestas creativas amparadas no en posibles confusiones actuales y sí en una lectura abierta, libre de un excesivo racionalismo científico al que parecen conducirnos las fuentes archivísticas citadas.

Para la diferenciación de las dos historias basta contrastar las dos partes del sermón predicado en Toledo el 8 de julio de 1411 aquí reproducidas. Si Vicente Ferrer se sirve de una revisión dominica del vaticinio joaquinista o la visión de Santo Domingo para argumentar la segunda conclusión –"*çient años e más ha que sson pasados quel Antichristo devía venir e este mundo devía fenir ciertamente*"–, es durante el desarrollo de la tercera conclusión –"*el tienpo del Antichristo e la fin del mundo será aýna e mucho aýna e mucho en breve*"– en la que relata su experiencia vital (el texto reproducido por Español). El predicador valenciano distinguía claramente en un mismo discurso ambos episodios.

No cabe duda que si hoy tuviéramos que describir la *Visió de Mestre Vicent*, aludiríamos al suceso experimentado por el dominico estando gravemente enfermo en el

[472] RUIZ I QUESADA, "«Maria, Mater Gratiae…", cit., p. 180, en especial nota 87.

convento dominico de Aviñón. Aquél que viene revelado en la tercera conclusión del sermón toledano. El lance alcanzaría cierta popularidad internacional incluso antes de la canonización del valenciano merced a la carta escrita desde Alcañiz el 27 de julio de 1412 a Benedicto XIII. La misiva era en esencia el desarrollo pormenorizado de lo orado en Toledo con algunas transformaciones en el orden expositivo.[473] La carta explicaba al pontífice, como hizo un año antes a los fieles, las diversas causas que indujeron a Vicente Ferrer a predicar sobre el Anticristo y el fin del mundo. Al respecto tenía protagonismo absoluto la visión que, como en otros fragmentos de la carta, refiere, como recurso literario, a una tercera persona, aunque recalcando la veracidad de los hechos:

> *Secunda eadem conclusio ostenditur ex quadam alia revelatione (mihi certissima), facta cuidam Religioso de altero illorum duorum Ordinum, iam sunt elapsi plus quam quindecim anni. Cum enim dictus Religiosus graviter infirmaretur, et oraret affectuose Deum pro sua sanatione, ut posset praedicare verbum Dei, ut ardentet consueverat, et frequenter, tandem sibi in oratione eadem, quasi dormienti, apparuerunt duo Sancti, Dominicus, et Franciscus, ante pedes Christi exorantes, et vehementissimis supplicationibus ipsum Christum deprecantes, et tandem post magnam deprecationem Christus cum eis descendens, hinc inde cum eisdem Sanctis collateraliter associatus, venit ad ipsum Religiosum in suo lecto jacentem infirmum, et manu sau sanctissimam maxillam ejus tangens, quasi demulcendo, manifeste innuebat mentaliter eidem Religioso infirmo, quod ipse iret per Mundum Apostolice praedicando, quamadmodum praedicti Sancti fecerunt, et sic eius praedicationem ante adventum Antechristi, ad correctionem, et conversionem hominum misericordialiter spectaret. Statim immediate ad Tactum Christi predictus religiosus excitatus, plene curatus fuit a sua infirmitate.*[474]

---

[473] Nótese consecuentemente que la visión de Aviñón fue relatada con antelación a la epístola. Debe discutirse la teoría de otros estudiosos vicentinos que señalan la conocida carta como exclusiva fuente del estudio de la experiencia del valenciano en la ciudad francesa. Una cuestión distinta es su posible peso en la configuración de la imagen estandarizada del santo. Indudablemente su carácter de opúsculo le confiere un valor incomparable al de cualquier sermón, no obstante, y lo veremos en un apartado posterior, es probable que todo el contenido de la epístola al papa estuviera ya en la mente de Ferrer varios años antes.

[474] Fragmento de carta ya citado en el capítulo primero, extraído de TEOLI, *Storia della*…, cit., p. 526. Sobre el contenido y difusión de la *Epistola de antichristo et fine mundi ad Benedictum papam XIII*, véase nota 94.

El episodio descrito, del que analizaremos un importante precedente en el capítulo 6, está representado con todo detalle, incluyendo la reproducción de buena parte del texto, en uno de los frescos conservados en la capilla de Santa Maria Assunta, en Macello, provincia de Turín (fig. 3). Datados en 1429, demuestran la circulación del texto vicentino. Gracias a otro contrato fechado en 1459, sabemos que la visión de Vicente Ferrer se representó como la acabamos de explicar en otro retablo no conservado encargado a Ramón Gonsalbo para la iglesia dominica de Urgell: "*Ítem, la IIIIa stant en lo article de la mort, aparech li Ihesucrist, sent Domingo, e sent Francesch, dies vade predica verbum Dei, quare aduch spectabo te*".[475]

Del mismo modo que el sermón toledano distinguía claramente los dos pasajes, en la misma carta dirigida al pontífice aparece un resumen de la otra visión, la de los padres fundadores de las dos principales órdenes mendicantes, y que hemos ilustrado con la miniatura del Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo:

> *Ista conclusio habetur fatis manifesta ex revelatione facta Beatis Dominico, et Francisco, et similiter aliis maltis personis sanctis, cum ipsi instarent apud Summum Pontificem Romae pro conformatione Ordinum suorum, scilicet de tribus lanceis, quas Christus vibrabat contra Mundum, ad destructionem ejusdem, sicut diffusius recitatur in legenda Beati Dominici, ut habetur communiter in Floribus Sanctorum. Nam si bene attendantur verba illius revelationis, dicta per Christum ad Matrem suam: Iste tres lanceae Mundi destructivae sunt, Antichristi persecutio, Mundi conflagratio, judicii executio…*[476]

De nuevo, en un mismo documento, los dos episodios claramente distinguidos, que pueden contrastarse visualmente con la miniatura de Crespí y el fresco de Macello.

---

[475] MADURELL I MARIMON, Josep Maria. "El arte en la comarca alta de Urgel". *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. IV, 1945, p. 280, doc. 21. Retomaremos este trabajo en otro apartado.

[476] TEOLI, *Storia della…,* cit., p. 523.

Sinóptico	Sermón predicado el 8 de julio de 1411 en Toledo	Carta enviada a Benedicto XIII, el 27 de julio de 1412
La visió que veeren sent Domingo e sent Francesch ab les tres lançes denotants la fi del món	Relatada durante el desarrollo de la segunda conclusión "*Çient años e más ha que sson pasados quel Antichristo devía venir e este mundo devía fenir ciertamente".*	Referida en la *Tertia Conclusio: "quod quasi centum anni sunt transasti, quod Antichristus debebat venire, et Mundus iste finire veraciter."*
Visió de Mestre Vicent	Narrada en el desarrollo de la tercera conclusión –"*El tienpo del Antichristo e la fin del mundo será aýna e mucho aýna e mucho en breve."*	Incluida en el tratamiento de la *Tertia conclusio*: "*quod quasi centum anni sunt*…" (Tras explicar la visión de los padres fundadores y otros temas)

Episodios diferenciados también por el anónimo autor de la Relación a Fernando de Antequera, quien al darle cuenta de lo presenciado en Toledo, escribe:

> *E otra abtoridad, que dize: Media nocte surgebant ad confitendum tibi, etc. La conclusión es que çient a nos son pasados que deviera ser feneçido el mundo; fúndase en la vida de sant Domingo, en la qual se lee que nuestro señor Ihesú Christo prometió de nunca perdonar el mundo sy non se emendase por la pedricación de la orden de sant Françisco e de la orden de santo Domingo. E quando se destruyere el mundo, por tres lanças se destroyrá: la una e primera es el Antichristo, e la segunda es el fuego; la terçera el día del juyzio (II Regum): Tullid Joab tres lançeas et infixiatis inter de absolví* (…) (…) *Ocho razones ay de quándo verná el Antichristo: la .i. es fundada en la vida de santo Domingo, que synon fuera por santa María ya fuera feneçido el mundo. La .ii. por revelaçión que fue fecha a un omne religioso que era enfermo e non podía guarescer, al qual dixo Dios que veniese e pedricase esto del Antichristo, e quanto durase el pedricar suyo, duraría el mundo. E dixo que era omne de sesenta años; e que non podía dezir quién era. E antedía avía dicho que él era enbiado a pedricar lo del Antichristo e que era enbiado por el papa Ihesús. Por lo qual dio a entender que él era este religioso, e así lo da cada día a entender e todos entendemos que dize por sí.*[477]

[477] CÁTEDRA GARCÍA, "La predicación…", cit., p. 304.

Desglosados los principales referentes que pudieron configurar "*la visió que veeren sent Domingo e sent Francesch ab les tres lançes denotants la fi del món*", así como la *visió de Mestre Vicent*, consideraremos un último apunte documental de gran trascendencia para ayudarnos a imaginar qué pudo representar el que genéricamente se documentaba como *l'entramès de Mestre Vicent*. El comodín con el que manejaremos las cartas ya expuestas: el inventario de Celma. En su concepción este apartado puede parecer similar al realizado por Cabanes,[478] posteriormente actualizado en síntesis por Massip, si bien con dos salvedades importantes. Por un lado nuestra constancia del uso de una sola estructura para albergar uno, los dos o una miscelánea de los dos episodios presentados. Por otra parte, nuestra actualización irá acompañada de un programa hermenéutico. Si fueran pocos estos dos aspectos, también nos sirve de estímulo considerar algunos elementos del inventario de Celma que no se han tenido en cuenta hasta ahora y que aportan novedades iconográficas.

3.7. La roca de *Mestre Vicent*, la carroza

La documentación nos ofrece la posibilidad de presentar a aquellos hombres que "*anaren portant los entrameses entre dins e defora*".[479] Adjuntamos el listado comparativo de los participantes en el entremés de *Mestre Vicent* del día 23 –día de la entrada del rey–, y del 24, durante la recepción de su consorte.

[478] Al final del trabajo de Cabanes ya citado se realiza un ejercicio análogo, encabezado con el subtítulo "*Relacio de les despeses que l'entremes de mestre Vicent ocasionà al consell valencià en motiu de l'entrada del rei d'Arago, Ferrando I d'Antequera, muller i fill en la ciutat de Valencia (anys 1414-1415).*"

[479] AMV, *Claveria comuna*, ms. O-6, f. 146r. Por otro lado, la mayoría de los carros fueron comprados a los *carreters* Johan Eximénez, Pasqual Álvaro y Pere de Naya (véase f. 219v.), siendo el primero el que quizá aportó los carros destinados a albergar los entremeses –incluyendo el que nos ocupa–, según se deduce de un ápoca situada en el folio 8v.: "*pro logerio de quinque carros quos ab eo accepi et etiam* (…) *ad oppus portandi «los entrameses» festivitatis domini regis*…".

Johan Ortiz (carrater)	Johan Ortiz (carrater)
Pasqual Álvaro (carrater)	Pasqual Álvaro (carrater)
Francesc Tensa (carrater)	Francesc Tensa (carrater)
Domingo Tença (carrater)	Domingo Tença (carrater)
Pere Navarro (bracer)	Pere Navarro
Berthomeu Navarro (bracer)	Berthomeu Navarro
Domingo Lorenç	Domingo Lorenç
Miguel García	Miguel García (bracer)
Miguel de Calatayhu	Miguel de Calatayhu.
Domingo Noguera	[En blanco]
Bernat Pérez	Bernat Pérez
Jacme Palomar	Jacme Palomar
Johan Verjus	Johan Verjus
Anthoni Palma	Anthoni Palma (bracer)
Bernat Johan	Bernat Johan
Gabriel Martí.	Gabriel Martí.
Pere Guillem	Pere Guillem
Jacme Alós, Ferrer.	Jacme Alós, Ferrer.

El desglose del grupo activo del entremés en ambas jornadas informa que fueron prácticamente los mismos participantes, si bien el cargo que parece de mayor exigencia física, el de *bracer*, se turnó. En ambas ocasiones el *entramès de Mestre Vicent* dispuso de cuatro *carreters* y dos *bracers*, amén de otros hombres con tareas específicas.[480] Podemos imaginar que Jaume Alós, *ferrer* de profesión, al que veremos como se le pagaba por diversos mecanismos para la roca acompañaba y participaba en ésta para, posiblemente entre otras cosas, resolver eventuales averías de los dispositivos que él mismo había diseñado.

[480] La figura del *carreter* se presta a dos interpretaciones, ambas vinculadas a los carros. Puede referir al fabricante (como anunciamos en la nota anterior) o al conductor de éstos. Por su parte el término *bracer* se empleaba para denominar al jornalero de campo especializado en tareas que requerían fuerza en las extremidades superiores. Podía asimismo definir al animal ubicado entre los brazos del carro, a modo del *timonero* que proporciona el diccionario de la RAE. Véase *Diccionari Moll i Alcover*, en: http://dcvb.iecat.net/ (Fecha de consulta: 28/01/2013). El asunto invita a una reflexión que aplazamos en torno a las posibles tareas de *carreters* i *bracers*, y las soluciones para el tiro y arrastre. ¿Quiénes empujaban? ¿animales? ¿Sólo personas?

Sobre el contenido del entremés que portaron los citados, y conociendo los dos episodios susceptibles de ser representados, es posible imaginar ciertos elementos que compondrían la roca de *Mestre Vicent* a partir de algunas referencias materiales.[481] Si bien parte de estos componentes no presentan dificultad de interpretación, otros plantean lecturas no tan unívocas y dejan un espacio relativo al farragoso asunto especulativo.

Cerrando este trabajo presentamos dos relaciones con entradas del libro de Celma que aportan indicios acerca de la iconografía de la carroza. Aunque no pensábamos incluir un importante número de las menciones referentes al entremés de *Mestre Vicent* –pues muchas son noticias sobre elementos matéricos comunes a todas las rocas–[482] hemos ampliado el listado inicial ante la factible vinculación de elementos materiales a objetos iconográficos. La conciencia de nuestras limitaciones nos ha invitado e ello, deseando facilitar nuevas vías interpretativas. Para evitar incómodas redundancias hemos obviado la inclusión de varias noticias sobre un mismo aparato, como por ejemplo las nubes, siempre y cuando no denoten alguna información susceptible de ser analizada (como puede ser en el ejemplo propuesto el material, la coloración y el tamaño). La distribución en dos listas responde al deseo de evidenciar por una parte los elementos que formaron parte del entremés de *Mestre Vicent*, y por otra aquéllos que pudieron incluirse en la carroza aun sin tener certeza de ello. Si en la primera relación –aquella que desgranamos en profundidad– se especifica en todos los puntos que son componentes destinados al entremés de Vicente Ferrer, la segunda alude tanto a objetos consignados a cualquiera de las cinco rocas que desfilaron durante el evento, como a valores comunes de los entremeses, tipo la decoración de las ruedas o la compra de *cohes de bous* para la creación de pelucas y barbas.

Nos centramos en el apéndice I, con información sobre objetos que con certeza formaron la roca en cuestión. Para su posterior interpretación extraemos una sucinta relación que ya nos aporta importantes novedades. Sin lugar a dudas, formaron parte del

---

[481] Pese a ceñirnos a la documentación, en más de un caso será menester el empleo de la imaginación. Sirva esta introducción del epígrafe para pedirle al lector que recuerde en alguna ocasión el dicho italiano "*se non è vero, è ben trovato*". Cuestión que en absoluto nos exonera de reconstruir con el mayor rigor posible el "*entramès de Mestre Vicent.*"

[482] Sirvan dos ejemplos. "*Ítem dimecres a XII del dit mes paguí a en Jacme de Moro fuster per una taula de fusta a obs del entramès de Mestre Vicent…*" (f. 160v.) En el mismo folio: "*Ítem paguí a·n Pere Sart, fuster, per dues fulles primes de fusta a obs del entramès de Mestre Vicent.*"

entremés: ***III lances*** (f. 160v.), ***ymatges*** (f. 183r.), una ***trompa*** (f. 197r.) –elemento todavía no tratado y que sin duda está relacionado con el mensaje del dominico que más impactó a sus coetáneos y a sus descendientes–, ***Jesucrist*** (f. 200r.) posiblemente representado por un actor, un ***cel*** (f. 204r.), ***roques*** (f. 205v.), una ***teulada*** (f. 207v.), ***cortines*** (f. 209r.), un ***mar*** (f. 216v.) en el que se representaban ***peys daurats*** (f. 216v.) y ***argentats*** (f. 217r.), una ***alcubla*** (f. 217r.), una ***setla*** (f. 218v.) con ***pilars*** (f. 221r.), una ***claustra*** en la que aparecían ***archs*** (f. 222v.), una ***porta*** (f. 225v.) y una ***cuberta*** de la ***claustra*** compuesta por ***teules*** (f. 236r.).

3.7.1. *Les tres lances*

"*Ítem, costaren III astes de dart per a les* ***III lances*** *del entramès de Mestre Vicent…*"[483]

Desde la configuración analítica propuesta en la que hemos desglosado con minuciosidad las dos historias que podrían haberse representado sobre la carroza, no cabe la menor duda sobre la viabilidad de incorporar las lanzas en el repertorio iconográfico de "*La visió que veeren sent Domingo e sent Francesch ab les tres lançes denotants la fi del món*", como indica el propio enunciado de *Manual de Consells*. Incluso podríamos servirnos de algunos de los ejemplos figurativos propuestos para imaginar la figura de Jesucristo –que ya hemos adelantado en el sucinto listado– blandiendo las lanzas para destrozar el mundo. Además de la conocida miniatura de Leonard Crespí, pueden ayudarnos otras dos famosas escenas medievales que figuran el saludo entre santo Domingo y san Francisco: una realizada por Fray Angélico y conservada en los Staatliche Museen de Berlín (fig. s), y otra pintada por su discípulo Benozzo Gozzoli para la iglesia de San Francisco, Montefalco. No obstante, para asentar modelos en nuestra imaginación, es el libro de horas de producción valenciana el que pudo reflejar más fielmente esa figuración de la roca con tres lanzas. Recuérdense, parafraseando a Francesca Español, los "valencianismos del códice": arquitecturas, cerámicas o la inspiración de la escena de la Ascensión en el sermonario de Vicente Ferrer que presenta el manuscrito, entre otros.

[483] AMV, *Claveria comuna*, ms. O-6, (f. 160v.)

El códice, realizado entre 1424–1442, nos invita a pensar que Crespí pudo ser espectador del entremés de *Mestre Vicent* y/o del entremés "*de la visió de sent Domingo e sent Francesch*", más si recordamos la noticia de Carreres Zacarés sobre la reconstrucción de este último entremés de la "Visión de Santo Domingo y San Francisco, con las tres lanzas que significaban el fin del mundo" con motivo de la procesión del Corpus de 1429.[484]

Puede deducirse que el Jesucristo que apareció en el entremés que nos ocupa iba vestido de manera muy similar al representado en el f. 67v. del Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo (fig. r), en el que predominan las aludas, así lo confirma la entrada del libro de Celma sobre el pago a Berthomeu Miquel "*per set aludes que comprà per fer los vestiments del JHS qui devia anar en lo entramès de Mestre Vicent*" (f. 200r.). Con bastante probabilidad llevando o tomando posesión de las tres lanzas documentadas al principio de este punto.

Pese a todo, esta reconstrucción inicial del rol de las tres lanzas en la roca de *Mestre Vicent*, puede rebatirse en función de otras dos entradas que ya anunciamos. Aunque el libro de Celma no especifique vinculación con el entremés de Vicente Ferrer suponen un contratiempo para nuestra interpretación:

- "*Ítem, doní a·n Vicent Çaera per tres astes de faig primes que comprà per a les tres lançes de Déu lo Pare…*" (f. 205r.).

- "*Ítem, doní a·n Guillem Fortuny, bosser, per un vestiment qui féu de cuyr de escudat doble per a Déu lo Pare qui portava les III lances –XXX III sous, e per un parell de calces del dit cuyr que li féu, XX II sous… E més avant li doní per los dos matins que anà a vestir Déu lo Pare...*" (f. 233v.).

Ambas entradas corresponden al segundo apéndice, por lo que no sabemos a ciencia cierta si *Déu lo Pare* intervino en el entremés de *Mestre Vicent*. En realidad, la única vinculación –no poco significativa– entre el personaje del segundo apéndice y nuestro objeto de estudio es el atributo de las lanzas. Sin embargo, opinamos que no es suficiente argumento para adscribirlo a la roca que nos interesa.

[484] CARRERES ZACARÉS, *Ensayo de una bibliografía…,* cit., p. 61.

En el libro de Celma aparecen ocho entradas con *Déu lo Pare*, y de todas esas noticias, dos indican con claridad que Dios Padre rodeado de rayos presidía el entremés de las siete edades.[485] Las otras seis –entre las que se incluyen las dos reproducidas arriba– no aportan indicio alguno para incorporarlo específicamente a una carroza o a otra.

Nosotros pensamos que no formó parte del entremés de *Mestre Vicent*. Incorporar a *Déu lo Pare* con tres lanzas en cualquiera de los dos episodios propuestos resultaría algo desconcertante. No es menester recordar el protagonismo de las lanzas en la visión de los padres fundadores, pasaje en el que no aparece la primera figura de la Trinidad, pero la literalidad figurativa respecto a los textos que la generan es uno de los aspectos que más vamos a poner en entredicho en este trabajo. El problema pudiera agravarse al recordar que en una de las dos entradas que refieren la compra de tres lanzas se especifica que debían aparecer precisamente en el entremés de *Mestre Vicent* y sólo tenemos constancia documental de que fueran portadas por Dios Padre, posiblemente en el carro que representaba las 7 edades, también con sentido milenarista.

En todo caso, la respuesta podría obtenerse mediante la confrontación de las dos entradas que refieren la compra de las lanzas, intentado averiguar si se trataba de dos compras distintas de un grupo de tres astas diverso:

- "*Ítem, doní a·n Vicent Çaera per tres astes de faig primes que comprà per a les tres lançes de Déu lo Pare…*", (f. 205r., incluida en el apéndice II).

- "*Ítem, costaren III astes de dart per a les III lances del entramès de Mestre Vicent…*", (f. 160v., incluida en el apéndice I).

Es un método falible. No sabemos si *les tres astes de dart* –es decir, las tres lanzas cortas documentadas para el entremés de *Mestre Vicent*– son las mismas o no que las tres astas finas de haya que debía llevar Dios Padre. Son cualidades diversas que no optan al parangón. En un caso se habla de la forma y en otro del material empleado. Sí que hay constancia del idéntico precio: *I sou VI*. Pueden ser las mismas, pero también es

[485] Sirva de ejemplo: "*Ítem, paguí a·n Francesch Vives, corder, per I troç de corda redona de cànem per a la cadira de Déu lo Pare del bastiment de les set edats.*"

cierto que su naturaleza poco voluminosa permitiría su fácil traslado de una carroza a otra.

Pueden buscarse otras posibles explicaciones ajenas a las lanzas. Es factible que las dos primeras figuras de la Trinidad sean confundidas, aspecto arraigado a la tradición figurativa y denominativa bajomedieval, como evidencia un notable número de obras coetáneas en las que la única diferencia entre el Padre y el Hijo (en ocasiones no respetada) es el color de los cabellos, y que advertimos en el anterior capítulo en torno a la relación de Ferrer con el arte de su época.[486]

Parece poco probable al considerar que el libro del *clavari* cita a un supuesto mismo personaje no sólo con distinto nombre, sino también con diverso atuendo. Si se hubiera producido esa confusión –y el personaje fuera siempre el mismo– iría ataviado con *les aludes* y *el vestiment de cuyr de escudat doble* con sus calzas a juego, necesitando la ayuda de una persona a tal efecto, el *bosser* –sinónimo de *aluder*– Guillem Fortuny. También llevaría un jubón como se deduce del pago a "(…) *mossén Johan Eiximeno, prevere, de voler dels honorables jurats e racional per I jupó que es féu per ço que·s pogués vestir dessús lo vestiment de aluda per ésser Déu lo Pare*", (f. 231 v.).

Desde luego habría sido fantástico que Celma anotara que todas esas noticias correspondían al entremés de *Mestre Vicent*. Tendríamos una inigualable descripción de un personaje, encarnado por el propio Johan Eiximeno. No es el caso, y ni tan siquiera es seguro que perteneciera a nuestro objeto de estudio. Es preciso respetar las fuentes.[487] Otra opción es que aparecieran los dos –*Jesucrist* y *Déu lo Pare*– sobre la misma

[486] Recuérdese la escena del *Bautismo de Cristo* del retablo de Fray Bonifacio Ferrer. Otra muestra aparece en el retablo de la Santísima Trinidad elaborado para el Convento de las Agustinas de Rubielos de Mora atribuido al círculo de Gonçal Peris. Al contrastar las diversas escenas de la Creación con la del lavatorio de pies o con la Santa Cena, se observa que no existe apenas diferencia entre la representación del Padre y la del Hijo.

[487] En el apéndice del trabajo de Cabanes tantas veces citado se incluye la noticia del pago a "*Guillem Fortuny, bosser*", por el "*vestiment qui féu de cuyr de escudat doble per a Déu lo Pare*" (f. 233v. del manuscrito O-6, de la *Claveria comuna*), pese a que no se refiera explícitamente que perteneciera al *entramès de Mestre Vicent*. Aspecto que probablemente siguió influyendo en el último trabajo de Massip que, sin prueba documental, asegura que este "*Déu lo Pare*" pertenecía a nuestro objeto de estudio. Cfr. MASSIP BONET, "L'entrada valenciana…", cit., p. 62. No es el único ejemplo de uso parcial de la documentación en los trabajos citados.

estructura, aunque el desconocimiento de precedentes nos empuja a decantarnos por otra posibilidad.

Dada la noticia sobre la aparición segura de *Déu lo Pare* con tres lanzas no sabemos en qué entremés, y ante la ausencia de mayor verificación documental que el empleo de éstas –ya hemos visto que quizá se adquirieron seis lanzas a tal efecto y que aunque fueran sólo tres se podrían emplear en dos rocas diversas–, creemos que estas referencias corresponden a dos personajes distintos. No debe sorprender que ambos aparecieran en diferentes rocas portando sus lanzas. En el caso de Dios Padre en el entremés de les *set edats* donde seguro figuró, o en el de la *Roda*, donde resonaría la figuración del castigo de David, que pocos años más tarde alcanzaría un estereotipo visual en las miniaturas que acompañaban el salmo 6 "*Domine, ne in furore tuo*" y que ya tenía insinuaciones en el Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo.[488] En lo atinente al Hijo, en la roca de *Mestre Vicent*, en la visión de los padres fundadores, anunciada en *Manual de consells*.[489]

Es evidente que las tres lanzas no tienen relación alguna con la experiencia vivida por Vicente Ferrer en Aviñón –*la visió de Mestre Vicent*– y sí con la visión de santo Domingo y san Francisco, pero este no es suficiente argumento para aseverar que se representó este pasaje fidedignamente. Aunque apareciera, como creemos, un Jesucristo con tres lanzas.

Fuera de toda especulación, resulta esencial recordar cómo más allá de una puntual citación de la Leyenda Dorada por parte del valenciano, varios sermones cíclicos que trataron el tema del Anticristo potenciarían la *imaginería de las tres lanzas*.[490] Se trata de una constante en la predicación de Vicente Ferrer, y ya en las

---

[488] Pueden ser Dios Padre o un ángel, que amenazantes, blanden tres lanzas sobre un David orante. Respecto a figuraciones que apuntan la imagen descrita de David rezando bajo la mirada castigadora de Dios en el Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo, véase la miniatura que ilustra el folio 106v.

[489] En 1429 se escribe sobre "*lo cost de la fusta, claus, teles de cànem, aludes, oripells, jornals de maestres per I entramès en lo qual era portada la representació de nostre senyor Déu ab les tres lances ab sent Domingo e sent Francesch"*. Cfr. AMV, *Claveria Comuna*, O-11, f. 200v. En términos semejantes puede leerse en AMV, *Claveria Comuna (Censals)*, J-48, f. 107r. La cuestión incide en la diversa –ocasionalmente confusa– nomenclatura con la que se designa a las dos primeras figuras de la Trinidad.

[490] En estos términos lo expresa CÁTEDRA GARCÍA, "La predicación castellana…", cit., p. 270.

primeras *reportationes* conocidas de sus sermones (1404) tienen cabida.[491] Buena prueba de ello es otra noticia dada por Cátedra sobre el contenido de los sermones de Vicente Ferrer en la ciudad de Murcia, donde 5 de las 11 reportationes conservadas de los más de 30 sermones de Vicente Ferrer tratan sobre las tres lanzas[492]. Efectivamente, en el entremés de Vicente Ferrer aparecería Jesucristo con las tres lanzas, pero no tiene por qué vincularse inexorablemente al episodio de la Leyenda dorada. Hemos aludido a la imaginería de las tres lanzas, y ésta debe considerarse como un elemento autónomo relanzado por el dominico valenciano con una proyección más consistente que determinados episodios legendarios -sí, *ex revelatione facta Beato Dominico, et Francisco, et similiter aliis multis personis sanctis* que le servían como *auctoritas*-, ampliamente superados.

Baste indicar que cada una de esas lanzas era motivo suficiente para organizar todo un sermón que podía ocupar dos jornadas. Si un día avisaba "*Buena gent, Yo tengo de predicár la segunda lanza, esto es, del quemamiento de este mundo corporal, que todo se há de quemar despues de la muerte del Anticristo*…" dando pie a dos sesiones de discurso, fechas más tarde tampoco le daba tiempo a tratar la tercera lanza que ha de venir en este mundo, esto es, del *Joicio general*.[493]

Las lanzas se convertían en el arma celestial por excelencia. Un motivo que el pueblo asociaría al castigo divino en todas sus formas y qué en la actualidad suelen interpretarse en base a las *auctoritates* que el dominico empleaba. Sin embargo, probablemente trascendía esa circunstancia. Esas lanzas disponían de mayor capacidad de sugestión para el hombre que escuchaba a Vicente Ferrer, es decir, para buena parte del público que asistió a la entrada del monarca, que la que podamos atribuir en la actualidad amparándonos en los textos de los que se sirvió el valenciano. No en vano, dentro del ciclo de los sermones de las tres lanzas de Absalón, cada una de las lanzas prefiguraba el advenimiento del Anticristo, el fin del mundo y el juicio final,

---

[491] PERARNAU I ESPELT, "Les primeres «reportationes»…", cit., p. 99.

[492] CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad…,* cit., p. 17. Sobre este tema de las tres lanzas y su heterogénea organización en la homilética vicentina es indispensable CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad…,* cit., pp. 152-162.

[493] "*…Materia es mucho provechosa é de mucho provecho para la sabér nosotros, porque es la materia grand, faremos dos predicaciones; hoy haberémos la lanza general, y mañana la definicion sentencial…",* en CÁTEDRA GARCÍA, "La predicación castellana…", cit., p. 251.

respectivamente.[494] Otra prueba que refuerza este argumento sobre la diversa percepción de los componentes culturales medievales es el modo como denominaron una roca elaborada en Cervera con motivo de la procesión del Corpus de 1443, "*Apaivagament de la ira divina*", y que Miró i Baldrich considera "*possiblement inspirat en el Sermó de les tres llances de sant Vicent Ferrer, episodi per ell resumit en el Sermó de sant Domingo*".[495]

3.7.2. *Les ymatges*

Ítem, paguí a·n Jacme Alós, ferrer, per dos soldadors de ferre que féu per [~~al caragol del entramès de la visió~~ *obs de soldar* ***ymatges***,~~*1 s., 6,*~~ *e per una fexa de ferre per al caragol del entramès de La Visió...* [496]

El conocimiento de lo representado en ellas es una de las claves irresolubles para determinar el contenido concreto del entremés de *Mestre Vicent*. Su inclusión denota la posibilidad de la figuración de diversos personajes. El pago a *Jacme Aló per dos soldadors de ferre que feu per obs de soldar ymatges, e per una faxa de ferre per al caragol del entramès de la visió*, es la única noticia de las esculturas que disponemos para una reconstrucción de éstas. Muy poco. Desconocemos si el *soldador de ferre* alude a la herramienta para soldar o a una pieza manufacturada exclusiva para la ejecución de cada soldadura. Si fuera el segundo caso podríamos apuntar la posibilidad de que existieran dos imágenes. En ese supuesto, una propuesta basada sólo en la mayor probabilidad matemática –por lo tanto poco fiable– indicaría que fueron las dos figuras

---

[494] El asentamiento como *arma divini* de la lanza se muestra en varios ejemplos. Si el sexto salmo se ilustró en las miniaturas con la figura de David orante bajo el castigo divino con lanzas, diversas tablas mostraban la lanza como artefacto de lucha divina. No sólo San Miguel, también Cristo blande lanzas en la coetánea tabla de la *Virgen de la Misericordia y los siete pecados capitales*, conservada en el Museo de Arte Sacro de Teruel.

[495] Reseña de PERARNAU I ESPELT, Josep. "Notícies bibliogràfiques", sobre la obra de MIRÓ I BALDRICH, Ramon. *La processó de Corpus i els entremesos. Cervera, segles XIV-XIX*. Barcelona: Curial i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998. En http://publicacions.iec.cat/repository/pdf/00000005/00000067.pdf, p. 745, (Fecha de consulta: 29/07/2015).

[496] AMV, *Claveria comuna*, ms. O-6, f. 183r. Reproducimos el tachado del original. El *caragol* refiere un tornillo o a un dispositivo simple basado en éste. Cfr. Diccionari Moll i Alcover, en: http://dcvb.iecat.net/ (Fecha de consulta: 28/01/2013).

de los padres fundadores las que acompañarían a un Jesucristo de carne y hueso parcialmente documentado.

El porcentaje de error es menor en tanto que son personajes que aparecen en sendas visiones. Siguiendo un argumento esgrimido por Massip, puede que la omisión de san Francisco, de santo Domingo, de la Virgen, o del propio san Vicente Ferrer obedezca a que si aparecieron fueron en forma de escultura. El gasto generado por una figuración "actoral" conllevaba indicaciones de aspectos como por ejemplo la vestimenta,[497] como sucede en la posible actuación del personaje encarnando al Jesucristo en nuestra roca. Sin embargo, no es infalible esta teoría. En primer lugar la inexistencia del pago por los *hàbits* precisos para representar a los padres fundadores o a Vicente Ferrer no justificaría su no inclusión en un hipotético reparto pseudoactoral. Esos hábitos pudieron prestarse sin contrato alguno, por lo que podríamos aumentar el elenco de *casi actores.* Precisamente los religiosos acaparaban usualmente buena parte de las tareas actorales en este tipo de eventos, así que no es desdeñable la idea de imaginar por ejemplo a un dominico con su hábito cotidiano representando al fundador de su orden o a su más ínclito hermano coetáneo.[498] El nombre asignado a algunos componentes del atrezo refuerza la segunda opción.

Ya adelantamos que en el entremés de Vicente Ferrer aparecen espacios para situar lo representado. Entre ellos destaca *la setla de Mestre Vicent,* cuya composición incluye una *porta* con *frontisses* y *baldovelles.*[499] Es decir, una puerta que debía ser funcional y por tanto traspasada. ¿Qué personajes son los mejores candidatos a nuestro entender para cruzar un espacio denominado la *setla de Vicent*? En primer lugar el propio ocupante del habitáculo, Vicente Ferrer, en segunda posición el otro personaje "vivo" documentado e indicado, Jesús. De esta manera regresaríamos a una suposición inicial. Les *ymatges* podrían representar a Francisco de Asís y Domingo de Guzmán. Y

[497] MASSIP, "Imaginari antic…", cit., p. 95. Podríamos advertir ejemplos en la documentación valenciana sobre costes ajenos a la vestimenta que sin embargo advierten del trabajo actoral. Así, el 19 de mayo de 1429, los Jurados pagaron los "salaris d'aquells qui representaren alguns sants e santes", en una procesión en la que, como ya advertimos, participó también el entremés con la representación de "*Nostre Senyor Dèu ab les tres lances ab sent Domingo e sent Ffrancesh*". Cfr. AMV, *Claveria Comuna (Censals),* ms. J-48, f. 107r.

[498] El 14 de marzo de 1415, entre los pagos generados por la entrada del Papa en Valencia se halla el "*cost del menjar de alcuns preveres e altres qui sonaren representants los àngels e altres sants qui anaren en la dita processió*". Cfr. CARRERES ZACARÉS, *Ensayo de una…*, vol. II, cit., p. 92.

[499] Véase el apartado dedicado a la *alcubla*, *setla*, etc…

por eso imaginamos su diseño escultórico basado en modelos coetáneos, si bien cabe pensar que no dispondrían de un acabado tan sofisticado. En cuanto a su pose proponemos la actitud de súplica: en ambos episodios factibles de ser representados tiene cabida este ademán, similar por tanto al de la miniatura vista del Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo. Sea como fuere, el asunto es demasiado especulativo, partiendo desde el mismo significado de los *soldadors de ferre*. Para más inri, contrastar el resto de entremeses evidencia que la cifra de personajes representados por actores podía superar sin problema aparente los cinco o seis individuos.

3.7.3. *La trompa*

"*Ítem, costà cera vella per a redonar e aplanar lo motle de la* ***trompa*** *del entramès de Mestre Vicent.*" [500]

Quizá sea uno de los elementos más sugerentes del entremés de Vicente Ferrer, pese a que todavía no se había mencionado en trabajo alguno. Su excepcionalidad pudiera radicar en que, siguiendo literalmente los textos propuestos –algo por lo que no abogamos– no tendría cabida en ninguna de las dos visiones. Ni en la de los padres fundadores ni en la de Vicente Ferrer, y sin embargo su inclusión es evidente. La *cera vella* empleada para "*redonar e aplanar lo motle de la trompa del entramès de Mestre Vicent*", nos desvela el protagonismo del instrumento. El resto de entradas del libro de Celma que contienen el término *motle* van acompañadas a continuación de un elemento figurativo (nube, grifo y otros), por lo que no cabe discusión sobre la interpretación de esta trompa como el conocido instrumento musical.[501] No nos extenderemos en el tradicional y conocido empleo en la Valencia bajomedieval de la trompa para el anuncio de órdenes y señales municipales "*a so de nafil i trompeta*."[502]

---

[500] AMV, *Claveria comuna*, ms. O-6, f. 197r.

[501] Valga de ejemplo el f. 200r., que menciona *lo motle del griu*. Por otro lado véase las diferentes entradas de la voz *Trompa* del *Diccionari català-valencià-balear del Institut d'Estudis Catalans* para contrastar que la cita del manuscrito valenciano sólo puede referir al instrumento musical. En: http://dcvb.iecat.net/ (Fecha de consulta: 08/02/2013).

[502] Un trabajo indispensable para contextualizar usos y significados de la trompa en la cultura occidental es el de GIMENO BLAY, Francisco M. "Canite tuba, praeparentur omnes". *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, nº. 60, 2005, pp. 3-19.

Probablemente lo más interesante para nuestro estudio sea la utilización del mismo Vicente Ferrer de la figura simbólica de la trompa para definir el acto de predicar. Estas palabras las pronunciaba Vicente Ferrer en Valencia durante la Pascua de 1413:

> *Lo crit de la trompeta mou tots los coratges, e mou la sang. ¿Quals són aquests? Los preïcadors ab llur preïcació de trompa; no és feta així com a canya, mas podeu-la plegar; e veus ací preïcació que no deu ésser en una part, mes certes partides que lliguen unes ab altres, així com la trompeta met un canó dins altre (...) Ítem, la trompa és estreta a la boca e al cap ampla. Així deu ésser lo preïcador, estrènyer-se en son estudi.*[503]

Con total seguridad buena parte de los creadores del entremés escucharon esas palabras. El libro de Celma explica cómo algunos se incorporaban más tarde al trabajo cotidiano de la fabricación de los entremeses precisamente por ir a escuchar a Vicente Ferrer.[504] La asociación de la predicación a la trompa propuesta por el propio dominico en la misma ciudad, y al mismo tiempo que se realizaban las rocas, pudiera ser elemento más que suficiente para justificar la inclusión del instrumento. Por otra parte era una metáfora –la del predicador como trompa anunciante– muy repetida por Ferrer entre otros, y consecuentemente asentada en el imaginario colectivo:

"*2i sunt religiosi efficaciter predicantes, qui tubam evangelice predicationis non tantum ore sed manu tenent alios exhortantes, Is 58, [1]: «Clama, ne cesses, Quasi tuba», etc*".[505]

---

[503] Cfr. SAN VICENTE FERRER, *Sermons de Quaresma*, I, cit., p. 182.Véase este otro ejemplo en SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, II, cit., p. 102: "*La trompa és la preycació a manera de trompa. En la trompa ha molts canons, axí en la preycació ha moltes parts, axí com veeu en aquest sermó són 4 parts. La trompa ha lo principi estret, aprés example's. Axí és del preycador; quan studie no-y ha degú, sino ell tot sols, e despuix, quan hix a preycar, example's a tanta gent que és en lo sermó.*" Este contenido temático también se conserva en castellano y fue predicado probablemente en tierras salmantinas con el título *Sermón que fabla cómo se deven vencer los siete pecados capitales*. Cfr. CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad*,…, cit., p. 525.

[504] En noticia del lunes 17 de abril de 1413 Celma anota: "*Ítem, en Guillem Arnau, qui vench aprés lo sermó de Mestre Vicent*" (f. 108r.). En este sentido, recordamos las palabras de Ranzano en su *Vita* de Ferrer: "*Horis, quibus praedicabat, artifices nihil penitus operabantur*". Sobre las predicaciones de Ferrer en aquellos días en Valencia advertimos un gasto específico en el conocido libro de cuentas de Celma que no obedece a los gastos de la entrada real: "*Ítem, pos en data la quantitat defora posada a la qual despenguí en fer portar a la taraçana la fusta del cadafal de Mestre Vicent*" (f. 161r.).

[505] Cfr. SAN VICENTE FERRER, *Sermonario de Perugia*…, cit., p. 192. Similar discurso del valenciano en SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, V, cit., p. 205.

Con la documentación actual, puede afirmarse que la trompa es el objeto de mejor adscripción al enunciado del entremés de *Mestre Vicent*. No en vano, uno de sus primeros biógrafos, Pietro Ranzano, evocaba su figura itinerante de esta manera en un poema:

"*Tu tuba dulcisonans, cujus penè undique tota*
Europa, et quotquot mauras tenet Africa gentes…"[506]

Este camino interpretativo centrado en la figura vicentina es el más suculento, pero hay más, y no menos contundentes. El contenido escatológico del mensaje vicentino, otra base fundamental de su impacto social, se corroboraba con la inserción de la trompa. Los espectadores no tenían por qué estar familiarizados con las numerosas voces bíblicas que asocian las *tubae* al final de los tiempos. Su recepción llegaría por otras disciplinas: los predicadores, con Vicente Ferrer a la cabeza, no dejaban de recordarlo. Sirva este ejemplo, cuando cuenta una historia en la que un arrepentido dice:

"(…) *ans vull tornar al serví de Déu; car sàpies que yo he hoït la trompa del dia del Juhí, que tot me ha spantat*".[507]

Por otro lado, la producción pictórica valenciana coetánea reservaba generalmente en los áticos un espacio donde representar el Juicio Final en el que no faltaban ángeles tañendo las trompas. [508]

3.7.4. *Jesucrist*

"*Ítem, paguí a·n Berthomeu Miquel per set aludes que comprà per fer los vestiments del* ***JHS*** *qui devia anar en lo entramès de Mestre Vicent.*" [509]

---

[506] En capítulos sucesivos (especialmente 6 y 9) incidiremos en el extenso carmen compuesto por Ranzano, del que hemos reproducido un fragmento siguiendo la edición de VILLANUEVA, Joaquín Lorenzo. *Viage literario a las iglesias de España*, tomo 4. Madrid: Imprenta Real, 1806, p. 301.

[507] Cfr. SAN VICENTE FERRRER, *Sermons*, III, cit., p. 95. Otro ejemplo en SAN VICENTE FERRER, *Sermonario de San Vicente Ferrer del Real Colegio…*, cit., p. 260: "*Nam omnes in eodem momento et in eodem instanti resurgemus, in suo loco quilibet et sua fosa ad vocem tube, ut habetur 1 Cor XV, [51,52]: «Ecce iam misterium vobis dico: Omnes quidem», etc. «tuba»*."

[508] Véase la tabla del Juicio Final del retablo de la Resurrección (último cuarto del siglo XIV) de Jaume Serra conservado en el Museo de Zargoza y el ático del retablo de Fray Bonifacio Ferrer, entre otros.

Ya hemos descrito el aspecto que imaginamos que presentaba la figura del Hijo en el punto de las lanzas. Lo más posible es que fuera un actor, recubierto de aludas, blandiendo las astas y con un aspecto similar al que presenta la miniatura ya vista del libro de horas iluminado por Leonard Crespí. Pero no es la única solución. Si no existiera una relación física entre las lanzas y Cristo, éste podría exhibir una actitud más hierática, mostrando exclusivamente su presencia. Bien para ilustrar la visión de *Mestre Vicent*, o simplemente por el protagonismo total de su figura en el mensaje vicentino, y por extensión de la cultura bajomedieval europea. No son descabelladas estas últimas propuestas. Aunque volveremos sobre ello, debe recordarse que la figura de Jesucristo se convertiría en una constante en lo que los iconólogos denominarían *tipo* del dominico, rara vez con lanzas y en menor número formando parte de la visión aviñonesa de Vicente Ferrer.[510]

3.7.5. *El cel*

"*Ítem, paguí a una cristiana novella per draps de lli prim per endrapar lo* ***cel*** *del entramès de Mestre Vicent*." [511]

Los datos referentes al cielo son más significativos de lo que pudiera pensarse, pues además de informar sobre la representación de éste, advierten sobre su elaboración, más compleja que la de un simple cartón policromado. Consideramos que se iniciaría mediante una base de cartón duro o de madera, forrada con los lienzos de tela adquiridos a la conversa de la cita y a otros proveedores. El posterior enyesado ligero de

---

[509] AMV, *Claveria comuna*, ms. O-6, f. 200r.

[510] Una de las tablas más sugerentes para su estudio es el *San Vicente Ferrer* atribuido a Rafael Móger de mediados del XV (colección privada). Se representa a Cristo rodeado de ángeles con los instrumentos de la Pasión y con trompas. De los estigmas del Hijo parecen surgir tres lanzas -rayos según el profesor Velasco- que atraviesan la boca del santo y cuya herida mana fuego. Cfr. VELASCO GONZÁLEZ, Alberto. "Dos arquetips…", cit., p. 245. La tabla se dio a conocer en LLOMPART, Gabriel. "Una nueva tabla mallorquina de Rafel Mòger." *Archivo Español de Arte*, vol. 74, nº. 294, 2001, pp. 183-186. En otro capítulo retomamos la obra. Tampoco era frecuente representar la visión aviñonesa, aunque hayamos ya citado el ejemplo de Macello. Lo más habitual en la iconografía vicentina es incorporar la figura de Cristo sin ejercer acción alguna, aunque el clásico *Timete Deum et date illi honorem quia venit hora iudicii eius*, implicaba la referencia a la parusía. Ejemplifica esta circunstancia, entre otras obras: la Virgen con el Niño entre San Francisco y San Vicente Ferrer, atribuido a Rizio da Candia, el retablo de Giovanni Francesco da Rimini representando a *San Vincenzo Ferrer e scene della sua vita*, o la más tardía tabla central del retablo para la Capilla Griffoni de San Petronio de Bolonia de Francesco del Cossa.

[511] AMV, *Claveria comuna*, ms. O-6, f. 204r.

estas estructuras de presencia rugosa merced a los volúmenes creados por las telas enrolladas o a medio enrollar –recordamos que a Pere Pla le compraron *X liures de guix prim per enguixar lo cel del entramès de Mestre Vicent*–[512] daría como resultado una escenografía celestial en bajorrelieve de efectos ópticos más logrados de los que cabría suponer. Impresiones acrecentadas con el documentado policromado.

Relacionada con el cielo del entremés es la noticia sobre un *bastiment*, sujeto por tres *perns de ferre* elaborados por Jacme Alós, que como sabemos acompañó o formó parte del *entramès de Mestre Vicent* durante la entrada del monarca y la de su cónyuge al día siguiente.[513] Alós seguiría muy de cerca la estructura durante el desfile para solventar posibles errores de funcionamiento, sea de sus *soldadors de ferre* o de sus *perns*, entre otros artilugios.

El inconveniente es obtener una respuesta exclusiva sobre la naturaleza del nombrado *bastiment*. De menor a mayor espectacularidad estas son las posibilidades: puede referir al marco o bastidor sobre el que se dispondría la estructura recién descrita (lo más probable a nuestro parecer), a un andamio o a una construcción.[514] Aunque lo más jugoso sería asignarle el último valor, el exiguo número de pernos empleados nos empuja a validar la primera opción o en su defecto la segunda, en cuyo caso aludiría a un andamio necesario para ubicar la estructura del cielo en la parte superior del entremés.

Sobre lo que no parece presentarse duda alguna es acerca del rico colorido del firmamento representado en cuya base suponemos se figuraron rocas. Predominaría el azul claro obtenido del azul de Alemania, adquirido en la cantidad de cuatro onzas al especiero Vicente Amalrich, aunque también tendría cabida el color amarillo, quizá representando el sol o, algo más atrevido pero amparado en paralelismos con las

---

[512] AMV, *Claveria comuna*, ms. O-6, f. 204v.

[513] *"Ítem, paguí al dit en Jacme per tres perns de ferre per al bastiment del cel del entramès de Mestre Vicent.*" (f. 224v.).

[514] Sobre los significados del concepto *bastiment*, véase la citada voz en: http://dcvb.iecat.net/ (Fecha de consulta: 08/02/2013).

figuraciones contemporáneas, una suerte de rayos que encuadrarían la figura de Jesucristo.[515]

3.7.6. *Les roques*

"*Ítem, paguí a un christià novell per troços de draps de lli que d'ell fiu comprar per endrapar les roques del entramès de Mestre Vicent*." (f. 209v.).

"*Ítem, paguí a·n Francesch Barceló per una lliura de groch per pintar les roques del dit entramès*." (f. 212r.).

Es uno de los elementos más repetidos como puede intuirse a través del ya tratado asunto de la metonimia. Ya hemos desvelado su presencia en el *cel*, pero es de suponer su profusa utilización en la base del entremés, aún más en este caso en el que complementaba la figuración del mar, al que más abajo nos referimos.

3.7.7. Otros elementos indispensables

La ***teulada***, les ***cortines***, la ***alcubla***, la ***setla*** con ***pilars***, ***la mar, los peys***, la ***claustra*** con ***archs***, la ***porta***, y la ***cuberta*** de la ***claustra*** compuesta por ***teules***

Abogamos por el análisis conjunto de todos estos elementos para ilustrar de modo más diáfano la escenografía referente a elementos arquitectónicos. Por idéntico motivo no vamos a respetar en este punto el orden de las anotaciones de Celma, que comienzan con la *teulada*. Sin mayor alteración podemos presentar las arquitecturas efímeras que incluían el entremés *de Mestre Vicent*. Debemos señalar que son construcciones de tamaño reducido, pero estructuras reales y no figuraciones de estas,

[515] "*Primo, paguí a·n Vicent Amalrich, especier, per IIII onzes d'adzur de Alemanya per pintar lo cel del entramès de Mestre Vicent…*" (f. 208v.); "*Ítem, paguí a·n Barceló per una liura de orpiment per pintar lo cel del entramès de Mestre Vicent*."(f. 207r.). Sobre la opción de imaginar rayos que concentran la mirada en Cristo y sus paralelismos coetáneos puede citarse entre otros ejemplos la miniatura de Leonard Crespí tantas veces tratada.

cómo lo atestiguan las importantes cantidades de madera y de ferretería para su elaboración o algunas compras concretas.[516]

Entre los componentes figurativos destaca por su constante citación el término ***alcubla***.[517] Éste puede referir bien a *un element cobert per una volta o cúpula d'inspiració islàmica*,[518] o bien, con menor probabilidad, pero no descartable, a un muro que condensaba la decoración o al menos recibía los ornamentos más destacados.[519] Tomamos partido por la primera en base a otras *alcublas* que se mencionan en el libro de Celma. El supuesto espacio se cita en diversos entremeses de esta misma entrada real, incluso fuera de ellos, como se atestigua en la compra hecha por Johan Oliver "*per fer la cadira del rey que deu seure en la alcubla, ab lo port*."[520] Es natural pensar que esta alcubla recién citada albergara un espacio lo suficientemente amplio como para acoger al menos un sillón real. Aunque no definitivo, el contraste con otro idioma en estrecho contacto con la cultura musulmana –y por extensión el árabe–, puede proporcionarnos más indicios. En Italia, pero especialmente en Sicilia, conocen por *cuba* la construcción rematada por una cúpula: un paseo por sus viñedos puede proporcionarnos una imagen modelo por sus particulares proporciones.[521] Disponemos de varias noticias sobre la fabricación de esta alcubla que aparecía en el entremés de Vicente Ferrer: una característica común de todas las entradas es la supresión precisamente del término entremés, ciñéndose las expresiones del inventario a la *alcubla de Mestre Vicent*, por lo que no es de extrañar que efectivamente, fuera un

---

[516] Sirvan de ejemplo algunosos datos para la construcción de la puerta del "*entramès de Mestre Vicent*": *frontizes, baldovelles, agulles de ferre, fusta,* etc…

[517] "*Ítem, paguí a·n Domingo del Porto per dos liures d'ayguacuyta per enguixar la alcubla de Mestre Vicent.*" (f. 217r.).

[518] En *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, IV*, cit., p. 16 (nota 30), se advierte que alcubla derivaría etimológicamente del término árabe *qubba*. El *Diccionari català-valencià-balear del Institut d'Estudis Catalans* no le da significado alguno y sólo aporta el origen arábigo del término, en este caso cita *al-qubla*, traducido como el beso. En: http://dcvb.iecat.net/ (Fecha de consulta: 08/02/2013).

[519] También en este caso el referente etimológico es árabe, *quiblah*, que además de significar el Mediodía, denotaba el punto del horizonte o el muro de la mezquita orientado a la Meca.

[520] (f. 224v.). Un ejemplo de aparición de la alcubla en otro entremés en el folio 229r. del mismo manuscrito: "*Ítem, paguí a Muça, moro, per una clau de tornejar per a la alcubla de La torre*".

[521] El término *cuba* aparece también con el significado que nos interesa en el *Dizionario Hoepli*. Los modelos que proponemos se hallan en Mazara del Vallo (Sicilia). Son pequeñas construcciones que albergan maquinaria y utensilios propios de las tareas rurales que recuerdan los cucos del *Alt Maestrat*. En: http://www.grandidizionari.it/Dizionario_Italiano/parola/C/cuba.aspx?query=cuba (Fecha de consulta: 10/10/2015).

espacio concreto en el que algo o alguien –creemos que alguien– representaba a Vicente Ferrer.

La alcubla se enyesó con *guix prim*, y para su decoración se empleó una "*lliura d'adzur de Alemanya*" en combinación con "*XXV pans d'or partit*" y algunas hojas de estaño.[522]

La ***setla*** con ***pilars***

- "*Primo, paguí a·n Pere Pla per V liures de guix per enguixar la* ***setla*** *de Mestre Vicent…*" (f. 218v.).

- "*Ítem, paguí a·n Johan Sanç per L pans d'or fi que d'ell prenguí, a raó de XX sous, per daurar los pilars de la setla del entramès de Mestre Vicent.*" (f. 221r.).

Todo parece indicar que la *setla de Mestre Vicent* se refiere a la celda del dominico, a una simulación de su aposento conventual. Ocurre, como en la alcubla, que se menciona sin el sustantivo entremés, fortaleciendo el vínculo con la figura de Vicente Ferrer y por lo tanto consolidando la opción de suponer su figuración o más probablemente la interpretación de su papel por un actor, habida cuenta del aspecto ya explicado con el ejemplo de la puerta. No es descartable la idea de establecer como una misma construcción la *alcubla* y la *setla*, tanto por presentar una decoración similar como por compartir elementos tectónicos. Todo indica que la alcubla también estaba sujeta por pilares, pues en varias entradas que no especifican en qué alcubla, se coincide en aludir estos asientos.[523] Un gran inconveniente para las conclusiones es reconocer no

[522] Obviamente todas las entradas refieren a AMV, *Claveria comuna*, ms. O-6: "*Ítem, paguí a·n Domingo del Porto per dos liures d'ayguacuyta per enguixar la alcubla de Mestre Vicent.*" (f. 217r.); "*Ítem, paguí a·n Pere Pla, pintor, per X liures de guix prim per enguixar la dita alcubla.*" (f. 217r.); "*Ítem, paguí a·n Johan Moreno, pintor, per una lliura d'adzur de Alemanya que dell comprí per fer d'adzur la alcubla de Mestre Vicent."* (f. 221r.); "*Ítem, costaren dos fulles colrades d'estany per a la alcubla de Mestre Vicent.*" (f. 221r.); "*Ítem, costaren quatre fulles d'estany colrades per a la alcubla de Mestre Vicent.*" (f. 222r.); "*Ítem, paguí a·n Johan Sánchez, batifulla, per XXV pans d'or partit que d'ell comprí per* [la] *alcubla de Mestre Vicent.*" (f. 222v.); "*Ítem, costà una fulla d'estany colrada per a la alcubla de Mestre Vicent.*" (f. 223r.).

[523] "*Ítem, paguí a·n Pere Pla per X lliures de guix prim per enguixar los pilars de la alcubla",* f. 210r. Asimismo una de esas alcublas –no sabemos cuál– también presentaba sus pilares dorados. "*Paguí a·n*

sólo las enormes concomitancias entre las estructuras, sino también admitir que los pagos derivados de un elemento conocido van fraccionados en diversas entradas, del mismo modo que ocurre con los omitidos –que podían formar parte del primer grupo–, provocando la constante especulación. Sean una misma estructura o dos diversas, la *setla de Mestre Vicent* debiera asociarse en un principio al recuerdo de su visión en la ciudad francesa, siempre que sigamos tratando de integrarla de manera racional en uno de los dos episodios –si no los dos o una mixtura de ellos– que optaron a ser representados ante los ojos del monarca y sus súbditos. Evocar la visión de los padres fundadores no necesitaba construir el espacio de estudio y descanso del maestro a diferencia de la experiencia del valenciano en Aviñón. Aunque no sepamos con seguridad la forma de esta celda sí podría afirmarse que sus pilares dorados refulgirían concentrando las miradas de los asistentes, en un espectáculo, el de *Mestre Vicent* que estaba dotado de acción y quizá de diversas escenas. La opción más sencilla y factible es proponer como ejemplos los modelos que ofrecen la pintura y la miniatura coetánea, recordando no obstante que pudo ser el mismo interior que el de la alcubla.[524]

Les cortines

"*Ítem, paguí a·n Johan Vicent, lancer, per dos astes de lances per a les cortines del entramès de Mestre Vicent*." (f. 209r.).

El empleo de estas cortinas anchas puede responder a diversas funciones, pues no dejaron de ser uno de los dispositivos primarios de la escena teatral o pseudo-teatral.

Podríamos imaginarlas sostenidas por un travesaño a la vez sujeto por dos astas de lanza, mientras que las tres docenas de anillas empleadas para su puesta nos aproxima a unas importantes dimensiones.[525] ¿Pero cuál fue su uso específico? Muchas fueron las funciones del cortinaje desarrolladas durante el medievo: tapar y descubrir

---

Johan Sanç per CL pans d'or fi per daurar los pilars de la alqubla e dels planetes…"; "*Ítem paguí en Johan Sanç per CL pans d'or fi per daurar los pilars de les alcubles a raó de…"*, véase, respectivamente, ff. 210r.-210v.

[524] Pueden imaginarse interiores como los propuestos en las miniaturas de los Crespí o en las pinturas valencianas coetáneas.

[525] "*Ítem paguí a·n Gil Navarro per tres dotzenes de anelletes que féu per posar a les cortines del entramès de Mestre Vicent*." (f. 214r.).

ciertas partes del decorado, disimular los embelecos escenográficos, facilitar las apariciones milagrosas, encubrir cambios de actores por estatuas, hacer aparecer y desaparecer actores o, como en la actualidad, avisar del principio y final de la representación. Siguiendo lo expuesto por González Móntañés, "la cortina tiene en el lenguaje teatral medieval múltiples significados pero su función principal es la de indicar el comienzo de una teofanía, de una visión cara a cara de la divinidad."[526] Puesto que los dos posibles episodios representados implicaban una teofanía (sea la visión de san Vicente Ferrer o la de los padres fundadores), y dado que ya hemos dejado constancia de la posible participación de pseudoactores, no es descabellado imaginar esta utilidad. Así explica el citado González Móntañés el procedimiento en su empleo, desarrollado comúnmente con estas dos formas:

> Los escenógrafos medievales representaran por ejemplo el cielo o el paraíso, tanto en la escena vertical como en la horizontal, siempre circundado de ricos cortinajes que ocultaban a los personajes divinos a fin de crear expectación y admiración en el momento de sus intervenciones cuando las cortinas se abrían majestuosamente.[527]

El mismo autor ejemplifica visualmente este uso sirviéndose de una miniatura del conocido manuscrito 579 conservado en la Biblioteca Municipal de Besançon.[528] La otra acción habitual "es la costumbre teatral de hacer aparecer a los personajes divinos saliendo de pabellones de tela cerrados con cortinas".[529]

No deja de ser llamativo que la función más habitual –facilitar la representación de una teofanía–, en sus dos desarrollos más comunes –en los márgenes de un celaje o enmascarando una arquitectura–, concuerden tanto con el o los episodios que se representaron en el entremés de *Mestre Vicent* como con la escenografía que a continuación seguimos presentando.

---

[526] GONZÁLEZ MÓNTAÑÉS, Julio Ignacio. *Drama e iconografía en el arte medieval peninsular (Siglos XI-XV)*, tesis doctoral, p. 141, en: http://www.teatroengalicia.es/tesis.htm (Fecha de consulta: 16/10/2015).

[527] GONZÁLEZ MÓNTAÑÉS, *Drama e iconografía….,* cit., pp. 141-142.

[528] GONZÁLEZ MÓNTAÑÉS, *Drama e iconografía….,* cit., p. 142, cita el folio 25r. del códice. En este manuscrito del siglo XIV aparecen otras miniaturas que podrían servir al mismo efecto, por ejemplo en los folios 24r., 24v., *passim*. Sobre este manuscrito, GRIFFITH, Karlyn Marie. *Illustrating Antichrist and The Day of Judgment in the Eighty-Nine Miniatures of Besançon, Bibliothèque Municipale MS 579*, tesis doctoral. En: http://diginole.lib.fsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2086&context=etd (Fecha de consulta: 20/02/2013).

[529] GONZÁLEZ MÓNTAÑÉS, *Drama e iconografía…,* cit., pp. 142-143.

La **claustra con archs** cubierta con **teules**

Y es que posiblemente fueron más los espacios que se construyeron sobre la roca, como parece demostrarlo un soportal que emulaba una *claustra* con *archs*, suponemos que a modo de tramo de ala claustral o simplemente como pórtico, documentado en nuestro objeto de análisis. Cabe la posibilidad de vincular esta *claustra* como la prolongación de la *setla de Mestre Vicent*, probablemente vertebrada por la puerta al menos parcialmente funcional documentada. Sobre el aspecto de exterior de la claustra debe recordar la noticia del pago "*a·n Fababuig per VIII fulls de paper engrutats de la forma major per fer teules a la cuberta de la claustra del entramès de Mestre Vicent.*"[530] Estas tejas presentarían tonalidades rojizas gracias a una "*liura de carmini per pintar los draps verts e la teulada del entramès de Mestre Vicent*" y por las muchas figuraciones de este elemento en el arte contemporáneo podemos hacernos una idea de su aspecto.[531]

No nos atrevemos a asignar un modelo seguro para las "*alnes de tela gostança blancha per cobrir los archs de la claustra de Mestre Vicent*"[532], porque desconocemos si como literalmente se interpreta, las telas tapaban los arcos –del mismo modo que se puede observar en el folio 281 del Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo–, si era el material "constructivo" que luego se debía enyesar, o si por el contrario creaban el efecto de paredes, entre otras posibilidades.[533] En todo caso, por el paralelismo expuesto, nos decantamos por la opción apuntada.

La mar, los peys

"*Ítem, costaren un forch d'ayls per fer sisa als pintors per a* ***la mar*** *del entramès de Mestre Vicent.*"[534]

---

[530] f. 236r.
[531] f. 207v. Ejemplo sobre la figuración de estas *teuladas* puede tomarse de la miniatura (f. 263v.) del mencionado *Libro de Horas de Joan de Casanova y de Alfonso el Magnánimo*.
[532] f. 220v.
[533] La miniatura se reproduce fotográficamente en ESPAÑOL BERTRÁN, "El salterio…", cit. El efecto de pared que creaban las cortinas en GONZÁLEZ MÓNTAÑÉS, *Drama e iconografía…,* cit., pp. 124-125; 140-143.
[534] f. 216v.

Las estructuras arquitectónicas, la trompa, los actores y las esculturas y cómo no el cielo, disponían de una base compuesta por rocas y un mar deslumbrante por los tonos plateados complementados con peces también argénteos y dorados.[535]

Es complejo asignar un significado específico a este elemento, todo y que fuentes no faltan. Quizá el piélago fue sólo un elemento ornamental, aunque debemos recordar un símil con ecos evangélicos que empleó Vicente Ferrer en más de una ocasión:

Açò dehye Jesuchrist per la preycació, que és comparada al filat, que hun fil és lligat ab altre, e quan ve que tiren a ssi lo filat, tot lo filat segueix; axí la preycació deu ésser lligada, ·I· exemple ab altre, una auctoritat ab altra, depuix ab lo fil tire hom lo filat; axí, ab lo tema, tire hom tot lo sermó si bé és ordenat. E en la mar ha molts pexos, grans e pochs; axí en lo sermó pren hom los grans pexos, ço és, quant hun hom rich de vosaltres se converteix, que vol restituir los torts: «¡Oo, hun peix havem pres, hun delfí!»; e, quan en lo sermó se converteix una gran dona, que vol lexar les vanitats: «¡Oo, una anguila, o una tonyina havem presa!»; e quan en lo sermó se converteix hun llaurador, «¡Oo, hun sparrelló havem pres! ¡Oo, una sardineta havem presa!» Senyor Jesuchrist, bé·us plau a vós aquest peix. [536]

Por otro lado, existen más referencias vicentinas explícitas a los peces. Durante el sermón del viernes después del segundo domingo de Cuaresma, hablando de los siete estamentos del cristianismo, recalca que en el séptimo y último, iniciado con santo Domingo y san Francisco y representado en el tiempo de Vicente Ferrer por los integrantes de las órdenes mendicantes de principios del siglo XV, se manifiesta la proximidad del fin de los tiempos: "*no n'hi havia pus de estaments de sancta mare Esglèsia. No y cal esperar altre stament, e aquest ja és destruhit*…" Los franciscanos y los dominicos coetáneos a Vicente Ferrer son comparados a "*exàvega mesa per a*

---

[535] Siempre AMV, *Claveria comuna*, ms. O-6: "*Ítem, doní a·n Johan Sánchez per CL pans d'or partit per daurar los peys del entramès de Mestre Vicent.*" (f. 216v.); "*Ítem, paguí a·n Johan Sánchez per CL pans d'argent per argentar los peys de la mar del entramès de Mestre Vicent.*" (f. 217r.).

[536] SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, II, cit, pp. 46-47. Con desarrollo muy similar aparece en: BETÍ BONFILL, Manuel. "Un sermón valenciano de san Vicente Ferrer". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol. 3, 1922, pp. 123-133. La versión latina en SAN VICENTE FERRER, *Sermonario de San Vicente Ferrer del Real*…, cit., pp. 474-475. En SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, VI, cit., p. 184, Vicente Ferrer se dirige al público en estos términos: "*Ara escoltats, bona gent, la preÿcació és dita reth. Veu vosaltres la reth com hi ha molts fils e molts nuus? Axí en la preÿcació ha molts fils lligats, e la corda que tira és lo tema. E com se tiren? Veus yo ara estench mon filat, la preÿcació, per pendre pexos, ço és los hòmens, dones. Quan Déus fa gràcia a degun gran home de mala vida que·s converteix a Déu de lexar peccats: Ha, ha! hun delfí havem pres en lo nostre filat.*

pescar, e quant és plena, tira-la a la riba del mar (…) (…) *e los bons pexos moren en los còvens, a Parahis, los altres lançarà en infern…*"[537]. Resulta especialmente sugestivo este pasaje por su vinculación con el fin del mundo, aspecto que comparte con la trompa y las tres lanzas. Algo similar ocurre en el sermón "*Erunt signa in sole*", cuando de nuevo al hablar del último estado futuro del mundo, "*Cristo estará en Piscis, cuando al modo de los pescadores, que sacan las redes del mar y eligen los peces buenos y tiran los malos, así también la iglesia militante…*"[538]. Un planteamiento similar estableció el valenciano cuando narraba que será el propio Anticristo quien obrará como pescador:

> *Mas, primeramente, digo que el Antchristo terná manera contra personas vanas e mundanales de pescador. Ca el pescador primeramente toma el anzuelo e mete en él çevo e assí toma los peçes; mas porque el anzuelo va cobierto con el çevo toma él peçes. E por tomar ellos el çevo, son tomados*.[539]

Tal vez osado, el desconocimiento del empleo de este recurso ornamental en otros productos artísticos coetáneos nos invita al menos a reflexionar sobre la cuestión. Tan cierto como que la particularidad ornamental del entremés pudo radicar en su propia naturaleza –como formato de carroza– es que en los muchos temas que se prestaban a tener el mar como espacio físico no tuviera razón de ser esta figuración.[540] Con todo, quizá fue sólo un recurso ornamental exento de cualquier significado ajeno a una simple transmisión de gustos. Que el lector elija.

---

[537] El sermón citado también se desarrolló en la Cuaresma valenciana de 1413. Nosotros hemos acotado a nuestro interés la información aportada en HAUF I VALLS, Albert. "Profetisme, cultura literària i espiritualitat a la València del segle XV: d'Eiximenis i sant Vicent Ferrer a Savonarola passant pel Tirant lo Blanc". GONZÁLEZ BALDOVÍ, M.; PONS ALÒS, V. (coor.). *Xàtiva, els Borja: una projecció europea*, vol. I. Xàtiva: Ajuntament de Xàtiva *et al.*, 1995, pp. 101–138, en especial 108–110. Otro ejemplo sugerente sobre peces como símil de convertidos al cristianismo en SAN VICENTE FERRER, *Sermonario de San Vicente Ferrer del Real Colegio*…, cit., p. 149.

[538] Resumen del sermón extraído de FUSTER PERELLÓ, *Timete Deum. El…*, cit., p. 162.

[539] Sermón pronunciado en Toledo el 5 de julio de 1411. Extraído de CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad…*, cit., p. 537.

[540] Son innumerables las tablas que tienen el mar como marco espacial. Sin embargo, los detalles figurativos se asocian siempre al núcleo de la historia que narran, provocando tal vez por esta causa que en ningún caso se plantee parecido formal con el de nuestro entremés. Episodios evangélicos como La pesca milagrosa de Pedro, Jesús caminando sobre las aguas o Jesús salvando a Pedro de éstas y escenas vinculadas a las vidas de santos que circulaban en el imaginario colectivo como las de Cosme y Damián, Nicola de Bari o la de santo Domingo, que incluían por ejemplo el salvamento de unos náufragos pueden servir para ilustrar el asunto. Confrontando ejemplos pictóricos de estas escenas no hemos hallado parangón posible con lo planteado en el entremés de Vicente Ferrer.

3.8. Concretando las respuestas

Este trabajo advertía desde el primer párrafo la imposibilidad de garantizar el contenido del entremés de *Mestre Vicent*. Por eso sólo nos aproximaremos a la solución, abriendo una senda que quizá con nuevos bríos alcance el éxito definitivo. Tras diferenciar dos historias medievales distintas hemos confirmado que los dos posibles episodios, si se figuraron, fueron en una misma carroza. Una vez desgranados y presentados visualmente cada uno de los componentes del entremés, presentamos varias lecturas globales de la roca. Otra razón esencial de nuestro estudio.

El entremés de *Mestre Vicent* tendría unas dimensiones considerables, al igual que el resto de las carrozas. No sólo por la necesidad de transformar el espacio urbano para permitir su paso por algunas calles,[541] sino también por el número de personas que iban en él –fuera o dentro–, y por el abundante aparato escenográfico que se desarrollaba sobre sus ruedas. Podrían servirnos de referente las actuales rocas del Corpus valenciano, pues algunas de ellas se remontan al siglo XVI, aunque no debe desdeñarse la opción de imaginarlas con dimensiones mayores.

Con todo lo expuesto, nuestras conclusiones abogan como primera opción por la representación de una miscelánea de las dos historias, con un claro contenido apocalíptico pues ambos relatos eran argumentos esgrimidos por Vicente Ferrer para justificar a su auditorio la proximidad del Juicio Final, el verdadero núcleo del mensaje del entremés de Vicente Ferrer. Retomamos la *Epistola de antichristo et fine mundi ad Benedictum papam XIII*. El título de esta carta encuadraría lo que en términos de homilética denominaríamos *thema*, el asunto central del discurso, aquello que debía quedar grabado en la mente del pontífice en el caso de la carta y en la del auditorio en el caso de los sermones vicentinos que trataron este asunto.

Parafraseando a Cátedra hemos hablado de la *iconografía de las tres lanzas*. Éstas aparecen en la visión de los padres fundadores, cuando Jesucristo se dispone a arrojar tres lanzas con las que destruir la tierra por su indolente soberbia, lujuria y

[541] "*Tots los dits carrers e lochs o partides daquells per on no poran passar los dits entrameses e altres coses de la dita festa sien examplats e embellits specialment los dit carrer de la Corregeria, en tal forma que romanga per tots temps embellit attes que es carrer molt notable e de gran passatge*". En FERRER VALLS, "La fiesta cívica en…", cit., p. 154.

avaricia.[542] Pero esas tres lanzas podrían tener otro significado, aún más presente en los espectadores del entremés, representando de manera más perceptible lo que tantas veces repitió el valenciano: el advenimiento del Anticristo, el fin del mundo y el Juicio Final, respectivamente. El tema central de la escatología vicentina, que pese a no tener la presencia cuantitativa que generalmente se le otorga –profundizaremos en el capítulo 6–, representaba aquello que todos querían escuchar y ver, y que en ocasiones el valenciano narraba por concesión a su auditorio: "*De presenti, ego teneor vobis predicare de adventu Antichristi pro satisfaciendo vestris desideriis…*" o "(…) *volo predicare pro satisfacendo devocioni vestre, de die Judicii*".[543] También fue el tema que mayor expectación creaba en Fernando de Antequera: "*Señor, deste sermón vos envío las abtoridades e todo por menudo, porque éste es que más queredes vos saber e ver*".[544]

De forma similar, nuestro objeto de estudio dispondría de los elementos más significativos para recordar la médula de la predicación más mediática del valenciano, la llegada del final de los tiempos. Entre esos elementos tendrían protagonismo y cabida las dos visiones, o más probablemente, una recapitulación visual de ambas: representaban más el medio para recordar la constante advertencia de Vicente Ferrer que el fin en sí mismo. Así se explicarían las inclusiones parciales del atrezo necesario para representar los dos episodios. Y la denominación más común que recibe el entremés, el de *Mestre Vicent*. De hecho, al igual que hemos diferenciado claramente los dos pasajes a través del sermonario vicentino, existen también entradas donde podrían converger de manera coherente las dos historias, supeditadas siempre al propósito esencial: advertir del final de los tiempos. Probablemente la más significativa sea la recogida en el sermonario del Corpus, puesto que de manera excepcional se presenta una fusión de los dos episodios:

---

[542] DE LA VORÁGINE, *La Leyenda Dorada*…, cit., p. 444.

[543] Cfr., respectivamente, SAN VICENTE FERRER, *Sermonario de San Vicente Ferrer del Real…*, cit., p. 209 y ESPONERA CERDÁN, "«Hi era ab…", cit., p. 69.

[544] Fragmento de la *Relación a Fernando de Antequera* reproducido en CÁTEDRA GARCÍA, "La predicación castellana…", cit., p. 304. En el capítulo sobre la estereotipación de la imagen vicentina retomaremos y profundizaremos en el asunto. Puede ampliarse el tema del interés por el discurso apocalíptico en HAUF I VALLS, "Profetisme i…", cit.; RODRÍGUEZ BARRAL, *La imagen de la justicia…*, cit., en especial pp. 91-95. En el marco del posible interés propagandístico del mensaje apocalíptico vicentino véase: PERARNAU I ESPELT, Josep. "La traducció catalana medieval del *Liber secretorum eventuum* de Joan de Rocatalhada". *Arxiu de textos catalans antics*, nº. 17, 1998, pp. 61-63.

"*Tercium argumentum est de religioso cui fuit revelatum quod iret predicare per totum mundum avisando gentes, nam Christus expectaret eum antequam miteret tres lanceas, etc.*" [545]

Podría aducirse que esta cita recogida en el sermonario fuera suficiente argumento para razonar nuestra primera propuesta, no obstante, es una notoria excepción, pues el dominico en la mayoría de los casos diferenciaba de manera evidente los dos episodios. Creemos más oportuno e imprescindible discernir la naturaleza del lenguaje textual respecto a la del lenguaje de la imaginería, aspecto que no sólo se tiene vagamente en cuenta en diversos análisis iconográficos de las pinturas, sino que más sustancial, tampoco se ha examinado en ningún momento en nuestro producto artístico. Son consideraciones que no distraerían al hombre bajomedieval, con una capacidad de recepción de las imágenes más clarividente que la nuestra, que se presenta contaminada por numerosos agentes externos en aras de lo imposible, a saber, visualizar el entremés de Vicente Ferrer. Mientras que el lenguaje textual tiene la posibilidad de, mediante un orden lógico y sin límites de extensión, presentar con todo lujo de detalles las historias, la imagen, repleta de otros valores inexistentes en la palabra, adolece de esa extensión ilimitada, viéndose constreñida a valerse de herramientas como la simultaneidad, la abstracción, la yuxtaposición, la sinopsis, la fusión, etc. Esta evidencia pudiera ser definitiva en la interpretación del entremés. Lo desarrollamos con el inventario recién creado.

La figuración de diversas arquitecturas –al menos dos–[546] sobre el entremés de *Mestre Vicent,* debe asimilarse como algo natural sin que por ello aseguremos una representación literal de los dos episodios. Ya hemos dado algún botón sobre las relaciones que pueden establecerse entre escenografía, incluido el diseño de vestuario o los elementos arquitectónicos entre otros, e iconografía. Un discurso que pudiera ampliarse a la idea de simultaneidad patente en varios retablos coetáneos.[547] La propuesta de nuestra lectura del entremés, orientada en esa dirección, se inicia

[545] Cfr. SAN VICENTE FERRER, *Sermonario de San Vicente Ferrer del Real Colegio*…, cit., p. 521.
[546] Si la *alcubla* y la *setla* fueran la misma estructura, hablaríamos de dos elementos arquitectónicos: La *setla* y la *claustra*. En caso contrario serían los tres citados.
[547] Sirvan de muestra buena parte de las tablas laterales del retablo de la Santa Cruz atribuido a Miquel Alcanyís conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

analizando una yuxtaposición de construcciones que implicaba múltiples puntos de vista que el espectador valenciano entendería mejor que nosotros.

Suponiendo que la *alcubla* y la *setla* fueran la misma estructura presentamos esta hipotética reconstrucción, obviamente susceptible de crítica por su carácter imaginario (fig. 2). En el centro de uno de los extremos se ubicaría la *setla o alcubla* de *Mestre Vicent*, en la que un actor encarnaría al predicador valenciano. La *setla* presentaría un falso fondo en el que se hallaría una cortina que se desplegaría para mostrar al público una primera epifanía del Hijo, encarnado por un actor con las vestimentas ya sabidas. Jesucristo saldría hacia la *claustra*, en la que se detendría el tiempo necesario para alzar las esculturas de los padres fundadores en actitud piadosa (como las hemos visto en la miniatura de Crespí), que se elevarían mediante el *torn* a la altura de los espectadores.[548]

No hay indicios para sospechar que los figurantes pronunciaran discurso alguno, lo que no significa necesariamente que éstos no se produjeran.[549] En todo caso, tras el primer mini-acto (en el que no sabemos si nuestro supuesto falso Vicente Ferrer articulaba alguna palabra) el figurante de Jesucristo se desplazaría hacia el exterior de la *claustra*, en la que sobre el celaje ya descrito estarían ubicadas las tres lanzas a las que se aproximaría el Hijo, bajo la atenta mirada del actor que encarnaba a Vicente Ferrer y la de las esculturas inmóviles. La trompa, de tamaño considerable, la imaginamos en uno de los extremos de la carroza. Así pues, la pseudo-representación teatral constaría de dos actos, en los que es discutible dar cabida literal a cualquiera de los referentes textuales. Nótese, por poner dos ejemplos significativos, que en el *attrezzo* no se incluye referencia alguna al lecho en el que debería yacer un Vicente Ferrer moribundo, del mismo modo que resulta llamativa la ausencia de la Virgen María, que debía aparecer intercediendo por la humanidad y presentando a san Francisco y a santo Domingo.[550]

---

[548] "*Primo, paguí a·n Frances Vines, corder, per XXII liures e miga de corda rodona de cànem per al torn del entramès de Mestre Vicent...*", (f. 193r.). La cantidad de cuerda empleada (cerca de nueve kilos) indica que debía mover o detener un objeto con peso considerable.

[549] Una obra de carácter general indica que es precisamente a partir de 1410 cuando las personas disfrazadas sobre las carrozas empiezan a dialogar entre ellos, por desgracia no se aporta documentación alguna. Cfr. BERNARDI, Claudio; SUSA, Carlo. *Storia essenziale del teatro*. Milano: Vita e pensiero, 2008, p. 98.

[550] No existe noticia alguna sobre la incorporación de la Virgen en el entremés de Vicente Ferrer, y por ello no la hemos mencionado en ningún momento. Sí que está no obstante documentada su aparición en

Esta primera propuesta puede modificarse de innumerables maneras, desde la ubicación de cada uno de los elementos hasta la aparición de las esculturas en el interior de la alcubla, formando parte exclusivamente del primer acto, y dejando en la iconografía de las tres lanzas el protagonismo absoluto a Jesucristo. Esta opción reforzaría la autonomía iconográfica respecto a la textual, al menos en el segundo episodio.

Nótese por otro lado que esas arquitecturas podrían tener un valor metafórico y metonímico que superaba su propia naturaleza abstracta, logrado mediante el desarrollo de uno o más episodios para un público iniciado en la historia que se narraba, pues buena parte la había escuchado en boca del propio dominico. Ejemplificando: *la setla de Mestre Vicent* podía denotar implícitamente para el público la ciudad de Aviñón, incluso aunque no hubiera referencia alguna a la ciudad francesa o aunque la arquitectura efímera propuesta estuviera más próxima a las arquitecturas genéricas represantadas en los retablos que a cualquier edificio físico. Del mismo modo es de suponer que Fernando I y el resto de espectadores no se verían desconcertados ante dos o tres recreaciones de fragmentos de edificios en los que podían desdoblarse personas representando a Vicente Ferrer o Jesucristo, por indicar dos personajes.

Simultaneidad, abstracción y yuxtaposición son tres valores presentes en la iconografía medieval que hemos asumido pero que nos siguen resultando complejos. Buena muestra de ello son algunas obras que hemos citado a lo largo de este trabajo. En la escena de los Staatliche Museen de Berlín del Beato Angélico (fig. s), se diferencia el espacio celestial y el terrenal. El supraterrenal, dominado por un celaje, está ocupado por la intercesión de María por la humanidad, mientras que en el plano real una arquitectura religiosa sirve de fondo al saludo entre san Francisco y santo Domingo. En otras palabras, no sólo no se refiere el espacio físico donde santo Domingo experimenta su sueño o su éxtasis (que intuitivamente pudiéramos asociarlo a alguna celda

---

alguno de los entremeses. La nula vinculación del atrezo o de cualquier otro elemento, añadido a la más que probable participación de ésta en alguno de lo dos entremeses en los que se desdobló el inicial proyecto de la roca de la *Divisa real* nos han empujado a ello. *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, IV*, cit., p. 14 o MASSIP, "Imatge i espectacle…", cit., p. 99, entre otros, coinciden en ubicar la figura de María en el entremés del *Verger* (durante la recepción urbana de Fernando I en Valencia) o del *Paraíso* (en la coronación zaragozana), alentando nuestras suposiciones. Sea como fuere, no negamos categóricamente su inclusión en nuestro objeto de estudio, sólo damos cuenta de las menores probabilidades en función de las noticias. En el apéndice II, elaborado como muestrario de algunos elementos materiales e iconográficos partícipes en el conjunto de los preparativos, hemos incluido dos entradas referentes a la Madre de Dios.

conventual al ocurrir estando en oración una noche), sino que éste sólo tiene su plasmación en el mundo onírico, en el espacio metafísico representado, resolviéndose el plano real con otro episodio distinto –según el relato textual en otra jornada– de la misma historia; el citado encuentro y abrazo entre los fundadores de sus respectivas órdenes. Una obra sinóptica en la que dos momentos de un relato se concentran en una misma imagen. Sirva de ejemplo para ilustrar la distancia en ocasiones insondable entre texto e imagen. ¿Cómo se puede medir ese trecho si el objeto figurativo ha desaparecido? Consíderes además la gran dificultad añadida en el caso del entremés de *Mestre Vicent,* que tiene como punto de origen dos historias distintas.

Otro ejemplo ilustrativo puede ser la miniatura ya vista del Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo (fig. r) que evidencia una multiplicidad figurativa. Santo Domingo y san Francisco experimentan la visión ya conocida, con la adición de san Juan Bautista. De este modo si analizáramos sólo el plano superior los iconógrafos hablarían de una déesis, mientras que el conjunto de la miniatura se interpreta de otra manera. Los padres fundadores se representan en actitud devota sobre un complejo paisaje que desde luego no evoca a Roma, lugar en el que sucederían los hechos. Ya hemos citado los posibles valencianismos que detectó Villalba Dávalos en el paisaje, que no tienen por qué desarmonizar con otra posible lectura del espacio que ofrecemos como figura del universo de un microcosmos que simboliza la creación. No nos extenderemos: la relación de san Francisco y santo Domingo con el espacio ocupado es abstracta. Un espacio de doble interpretación (valencianismo o universalismo) que sirve para contextualizar en la miniatura la yuxtaposición de dos historias.

Nada de lo explicado es óbice para confirmar la correcta asimilación de un mensaje concreto por parte de los espectadores y lectores coetáneos del fresco y de la miniatura respectivamente. La proximidad del final de los tiempos la percibirían a buen seguro. En los dos casos propuestos se contrasta la yuxtaposición y la simultaneidad, métodos con "la facultad de sugerir ante los ojos del espectador uno de los conceptos clave de la mentalidad medieval, la idea del ciclo como concentración en una unidad superior de los diferentes elementos que forman un sistema de signos".[551] Estos elementos y signos se podían entremezclar en la imagen y no iba en perjuicio del ciclo.

[551] GONZÁLEZ MÓNTAÑÉS, *Drama e iconografía…*, cit., p. 116.

La posibilidad de disponer las dos imágenes recién analizadas suple las carencias de nuestras mentes racionales a la hora de afrontar los tres principios señalados, simultaneidad, abstracción y yuxtaposición. Y facilita nuestra comprensión. Pero los tres valores no sólo sirvieron para la proyección del espacio plástico, también para la creación del espacio teatral o pseudo-teatral. Y este aspecto es el gran contratiempo para afirmar con convicción una única propuesta de reconstrucción del entremés en el que pudo representarse una o dos historias con varias partes de cada una de ellas. En este sentido, ese pasado inexistente en nuestra mentalidad, pese a toda la documentación, es nuestro auténtico país extranjero. [552]

Nuestros criterios taxonómicos son revisables en tanto que parten de una realidad ajena, por numerosa que sea la documentación que dispongamos: sólo mediante la explotación de las relaciones recíprocas entre texto (en nuestra opinión con mayor relevancia el proclamado en el púlpito), escena e imagen, podemos aproximarnos a esa realidad inalcanzable. Y esa misma naturaleza inaccesible nos constriñe a proponer otras reconstrucciones.

Vamos a suponer que el entremés desarrollara tres arquitecturas, la *setla*, la *alcubla* y la *claustra*. Ya hemos indicado en el desglose que las dos primeras estructuras contarían probablemente con la representación de un personaje figurando a Vicente Ferrer. Proponemos la ubicación de las dos construcciones en los extremos longitudinales de la carroza. Los dos episodios, con las particularidades propias del lenguaje iconográfico que ofrecía la roca, se repetirían. En la *setla*, estando presente de inicio el intérprete de Vicente Ferrer, se mostraría tras las cortinas a Jesucristo, provocando una primera epifanía. Tras la aparición de las esculturas de los padres fundadores en el mismo espacio, los figurantes del Hijo y de Vicente Ferrer atravesarían la estructura, deteniéndose el primero en la *claustra*, con el fondo del celaje ya sabido y aproximándose a las tres lanzas, mientras el actor que encarnaba el dominico se dirigiría al otro extremo, donde se hallaba la *alcubla* y donde presenciaría todo el segundo acto. Resulta imposible discernir el orden de las secuencias, y podría proponerse el inverso.

[552] Puede resultar un ejercicio aclaratorio realizar un camino ya trazado pero en la dirección inversa. Supongamos que la miniatura perteneciente al folio 67v. del Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo hubiera desaparecido y que hubiéramos hallado una documentación sesgada sobre su contenido. Es lógico pensar que se refiriera a la *visió que veeren sent Domingo e sent Francesch ab les tres lances*, pero nos desconcertaría la inclusión de San Juan Bautista.

Uno de los aspectos que más puede chocar de nuestras propuestas (con sus respectivas variantes), es el fuerte peso que se da al trabajo actoral. La respuesta a nuestra predisposición a imaginar al menos un par de actores sobre el entremés de *Mestre Vicent* es sencilla. El contraste con los entremeses coetáneos, sean los de la misma entrada de Fernando I en Valencia, sean los de su coronación en Zaragoza nos da como resultado el protagonismo del movimiento encarnado por personas con función actoral sobre los entremeses. El del *Verger*, el de *La Torre*, el de *Les set cadires*, el de *Les set edats*, o el de *La Toma de Balaguer*, están repletos de referencias que denotan este aspecto.[553] La inclusión casi segura en nuestro entremés de un actor representando a Jesucristo refuerza la suposición.

No obstante, para ilustrar esta posibilidad, vamos a proponer una tercera lectura de reconstrucción en la que apenas tenga cabida el trabajo actoral, todo y que al menos hemos de dar por segura la participación de un hombre disfrazado de *Jesuchrist.* Nos servirían las construcciones ya explicadas, decantándonos por aquellas en las que hemos interpretado la *alcubla* y la *setla* de *Mestre Vicen*t como una misma construcción, en aras de una simplificación tanto de la escenografía como de la acción representada. Añadiríamos también la salvedad de la sustitución del actor que encarnaba a Vicente Ferrer por una *ymatge*, proporcionándonos acaso un aspecto que podría ser evocado con algunas rocas que todavía desfilan hoy en la procesión del Corpus –aunque las bajomedievales fueran de mayor tamaño– cuyo remoto pasado ya hemos indicado. La roca *Diablera*, la de la *Fe* o la de *San Miguel*, por ejemplo, presentan dos esculturas o conjuntos escultóricos en distintas partes de la estructura. Con esta premisa podemos imaginar el entremés de *Mestre Vicent* de otra manera, articulado a través de diversas esculturas, figurando en un punto a los padres fundadores, y no sabemos a qué distancia a Vicente Ferrer. El efecto de las cortinas se reservaría ora para la epifanía, ora para

[553] Sólo podría objetarse está certeza en el entremés del *Verger*, sobre el que ya hemos indicado un mayor desconocimiento respecto a las otras estructuras. Sin embargo, el ya conocido enunciado "*ab lo primer entramès del verger qui fa lo exercici ab lo de la torre anaren los seguents*…" invita a pensar también en la actitud dinámica de sus integrantes. Si bien en todos los citados se manifiestan acciones humanas, descuella el de la toma de Balaguer, que representaba "una villa fecha de madera sobre carretones..." y desde donde lanzaban "«pellas tan grandes como la cabeza de un mozo de diez años, que era[n] de cuero, llenas de borra como pelotas, e tirava la villa colombardas con los engenios»". Cfr. FERRER VALLS, "De los entremeses…", cit., p. 419.

recrear la aparición de los padres fundadores, poniendo en entredicho el empleo del *torn* que anteriormente habíamos planteado.

Nótese que, planteado en base de sistematización actual –aspecto que no tiene en nuestra opinión mayor validez que la imaginación bien documentada– esta propuesta del entremés de *Mestre Vicent* tendría una mayor o menor aproximación a la visión de Vicente Ferrer o a la de los padres fundadores en función de la ubicación de las esculturas. Imaginemos por ejemplo que las esculturas de san Francisco y santo Domingo se colocan en la *claustra*, mientras que la de san Vicente Ferrer se ubica en el interior de su *setla*. La figura de Cristo, próxima a las tres lanzas y a los padres fundadores recordaría la visión de éstos. La escultura de Vicente Ferrer para la mirada actual tendría exclusivamente el papel de narrador del hecho, uno de los roles que en la vida real había desempeñado un año antes en la misma ciudad. Y desde luego tendría razón de ser el nombre más empleado para el entremés, de *Mestre Vicent*. Al contrario sucedería si las esculturas de san Francisco y santo Domingo estuvieran junto a las del futuro santo valenciano, en la que la simple aproximación de Cristo al conjunto escultórico reproduciría la visión aviñonesa, sin menoscabo para la nomenclatura general del espectáculo recién aludida.

Una última propuesta, que deja todavía más interrogantes, es aquella en la que se limita a la mínima expresión tanto el trabajo actoral como la representación de imágenes. En ella sólo participaría el citado Jesucristo y las figuras de los padres fundadores, adquiriendo el conjunto de arquitecturas el valor de personificación de Vicente Ferrer, pues como hemos visto se vinculaban estrechamente con su predicación. En ese caso, también se podría producir una figuración combinada de la visión de los padres fundadores y del valenciano, a falta de la figura mariana para el primer relato. Posibilidad que al ser reconstruida mentalmente nos acercaría inexorablemente a las rocas actuales, si bien pensamos tras todo lo expuesto que en el período bajomedieval fueron más grandiosas y complejas: las diversas arquitecturas, el *pern*, o las *cortines* nos invitan a proponer esta opción como la menos probable.

Todos estos esfuerzos, aunque productivos para la imaginación, pueden distar en diverso grado de lo desarrollado sobre el entremés. Directamente proporcional a nuestra capacidad teórica amparada en la documentación y en estudios eruditos es nuestra escasez de la praxis, de la sensibilidad medieval en la recepción de imágenes,

especialmente en el ámbito teatral o pseudo-teatral. Aunque nuestra aspiración sólo sea buscar nuevas respuestas a uno de los productos artísticos-artesanales más desconocidos a la par que valioso para el estudio de la iconografía vicentina, el ejercicio lo considerábamos imprescindible.

3.9. Conclusiones

El objetivo inicial de este capítulo ha sido acercarnos lo más posible a lo inalcanzable: visualizar el "*entramès de Mestre Vicent*". Para ello hemos trabajado sobre los posibles promotores ideológicos de estas carrozas, hemos desglosado e interpretado los materiales empleados en el entremés y hemos revisado algunas afirmaciones que nos resultaban algo discordantes con la documentación. Confirmar mediante ésta que el entremés de "*Mestre Vicent*", el de la "*Visió de Mestre Vicent*" y el de "*La visió que veeren sent Domingo e sent Francesch ab les tres lances*" fueron parte de una misma roca nos ha servido no sólo para dar una mirada más cercana y real al producto, sino también para comprobar el excesivo valor que ocasionalmente damos a las fuentes escritas. Para nuestro objeto de estudio ha sido menester vincular con mayor interés los otros vértices de la expresión medieval, la homilética y la iconografía –sea ésta producto de las artes plásticas o de la representación teatral o parateatral–, resultando revisable la justificación exclusiva de cualquier imagen a partir de algunos textos que, aunque muy presentes en las élites bajomedievales, alcanzaban su mayor difusión merced a las predicaciones y a la iconografía que generaban. Los sermones, las entradas reales, los retablos o las procesiones del Corpus, podían tener igual o mayor peso en el momento de generar o transmitir imágenes que los textos a los que tanto acudimos y que en ocasiones pueden llevarnos a una interpretación problemática. No debe olvidarse que los predicadores, partiendo de esquemas más bien simples, evocaban estas historias, ocasionalmente de manera sui géneris, proporcionando un material exclusivo para los comitentes y los artífices de las obras. Un predicador era un fabricante de imágenes propias por excelencia. Sus ruidos, gestos y gritos podían elaborar la esencia del sufrimiento de un martirio, el gozo de la victoria sobre el dragón de san Jorge y el "alma" de otros muchos episodios, en un grado que obviamente los textos no alcanzaban a transmitir.

En este sentido la figura vicentina no tiene parangón, y aunque hemos abordado el peso que los Sist o Galvany tuvieron en la elaboración de los entremeses, no cabe duda que el verdadero creador espontáneo e inconsciente del entremés fue el dominico, quien apenas un año después de su última predicación en Valencia, sería figurado, pensamos que por un actor, en lo alto de una carroza en la que tendría cabida el *thema* más deseado por buena parte de su auditorio, el de las tres lanzas, como señal de la proximidad del final de los tiempos.[554] Asunto el de las lanzas que pudo tener entonces un alcance mayor del que imaginamos, y que se valía, de entre otras *auctoritates*, de dos relatos que contaba el dominico: la visión de los padres fundadores y la suya propia. Y este es otro de los aspectos esenciales, porque en el *entramès de Mestre Vicent* no sólo se entremezclaron literatura, iconografía, homilética, sino que también fue partícipe la vida del dominico, al incluir en su prédica la propia experiencia vivida en 1398.

Hemos propuesto las dificultades que encierra el traspaso de las historias de un lenguaje textual al iconográfico y las diversas herramientas que se emplean, la sinopsis, la fusión, la simultaneidad, etc. Atendiendo a los documentos revisados no es factible interpretar con determinación que la roca dedicada a Vicente Ferrer figurara exclusivamente su visión, al menos como se describe en la misiva: ¿Qué sentido tendrían las lanzas? De igual manera, ¿cómo pudo representarse la visión de los padres fundadores sin una María? No obstante, nuestras propuestas han barajado la opción de reconstruir los dos episodios, al menos parcialmente. Opinamos que un excesivo racionalismo hermenéutico actual puede alejarnos de complejas realidades heterogéneas

[554] Durante algunos momentos de nuestra investigación hemos contemplado la posibilidad de asociar la creación del entremés de Vicente Ferrer al propio dominico. Ya hemos visto cómo la coyuntura para argumentar esta opción fue propicia. No obstante, tanto la frenética actividad del valenciano -quien el 25 agosto de 1413 embarcaba hacia Palma de Mallorca-, como su supuesto carácter humilde, nos retractó de esta idea. Esto no impide especular sobre una posible incorporación del tema en una de las tantas conversaciones celebradas entre Vicente Ferrer y las autoridades municipales valencianas. El vasto carácter hipotético de esta teoría nos obliga a llevarla al pie de página y seguir con un discurso menos arriesgado. Sobre el peso de la predicación en la iconografía siguen siendo imprescindibles estudios de MÂLE, Emile. *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*: *étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*. París: Armand Colin, 1969 y *El gótico: iconografía de la Edad Media y sus fuentes*. Madrid: Encuentro, 1986. Más actual y ceñida a nuestro interés BOLZONI, *La rete delle…*, cit. Las obras señaladas continuaron la línea abierta por SPRINGER, Anton. "Die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter". *Berichte über die Verhandlungen der königlich-sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig*, Phil.-hist. Klasse, 31. Bd., 1879. Leipzig, 1880.

bajomedievales.[555] Hemos optado por buscar las respuestas a las preguntas recién formuladas en esos aspectos que nos resultan farragosos: sinopsis, fusión, abstracción, yuxtaposición, simultaneidad…, conscientes que sólo pueden encontrarse con certeza si disponemos de la imagen, a diferencia del caso que nos ocupa. Sin embargo, esas herramientas pasarían inadvertidas para el espectador del entremés, público natural de todas las expresiones del período: con mucha prudencia podemos imaginar que, sea fragmentaria o totalmente, la reproducción de una o ambas visiones no tenía tanta necesidad como medio que como fin. Valiéndonos del repertorio vicentino, que algunos autores han adscrito a la llamada didáctica del terror, puede elaborarse un sencillo símil.[556] Si los discursos del valenciano tenían como fin preparar a la cristiandad para la llegada del Juicio Final, las dos historias representadas en lo alto de la roca pretenderían concentrar la atención en el citado fin de los tiempos condensado en las tres lanzas que se erigieron sobre la carroza. Algunas expresiones de Vicente Ferrer como "*Ecce lancea terribilis et multum dura*"[557] nos aproximan a un posible significado más autónomo de las lanzas del que en algunos trabajos sobre el dominico se contempla.[558]

Las tres lanzas, la visión de los padres fundadores, la del propio dominico y la trompa fueron formando parte de un ciclo de signos asociados a Vicente Ferrer ya en vida, codificándose en la apócrifa revisión del pasaje apocalíptico que cualquier trabajo vinculado a la iconografía vicentina debe referir: el *Timete Deum et date illi honorem quia venit hora iudicii eius*.[559] Obviamente guarda una relación estrecha con el significado de las tres lanzas propuesto por Vicente Ferrer, recuérdese que la tercera lanza simbolizaba precisamente el Juicio Final. Es muy frecuente que acompañando la filacteria que sostiene la figura de Vicente Ferrer, aparezca la figura de Cristo señalada

[555] Sirva de ejemplo el interés demostrado por algunos historiadores del arte en dar particular y exclusiva interpretación textual a cada uno de los elementos figurativos que ornan los márgenes de códices medievales o las esculturas labradas en espacios menores, la decoración hoy conocida como *marginalia*.

[556] Sirva de ejemplo GUADALAJARA MEDINA, José. "La venida del Anticristo: terror y moralidad en la Edad Media Hispánica". En: http://www.culturaspopulares.org/textos4/articulos/guadalajara.pdf (Fecha de consulta: 01/02/2013).

[557] SAN VICENTE FERRER, *Sermones de Cuaresma en Suiza*…, cit., p. 106.

[558] Valga de excepción la ya citada de Cátedra y algunas conclusiones que se pueden extraer de RODRÍGUEZ BARRAL, *La imagen de la*…, cit., pp. 87-88.

[559] Ap 14,7. Aunque no tenga especial relevancia para nuestro argumento debe advertirse algo habitualmente pasado por alto. En las ediciones de la *Vulgata* que hemos empleado, ya citadas, leemos "*Timete Dominum et date illi*…". Salvo en las obras pictóricas de Reixach y alguna otra excepción, el lema apocalíptico que acompañará la imagen del santo dominico empleará la forma *Deum* en lugar de *Dominum*.

por el dominico. El Hijo, representado en ocasiones como juez y en otras no, puede aparecer portando la cruz, pero también blandiendo lanzas o con ángeles sonando trompas y con otras alteraciones,[560] aspectos que redundan en un mismo fin, pero que se presentan en formas heterogéneas. ¿Cómo dar una respuesta unívoca?

Discurso similar pudiera extenderse a la trompa, que también formó parte de estos signos, y que gozaría de gran fortuna en la iconografía vicentina durante la época barroca, con evidentes connotaciones apocalípticas. Sin embargo, hace acto de presencia ya en su entremés y hemos visto su posible multiplicidad de significados. Sean cuales fuere, es complicado señalar precedente alguno en la iconografía vicentina. Otro motivo por el que pensamos que ha valido la pena el esfuerzo.

Zumthor, hablando del período medieval, señalaba como "un deseo por hacer de toda realidad un espectáculo preocupa a aquella sociedad".[561] El *entramès de Mestre Vicent,* como espectáculo, se sirvió de diversos referentes claros, pero con una composición algo compleja a nuestros ojos. Volviendo a Zumthor, se generó por una realidad, por encima de todos los posibles mensajes proselitistas y de todas las interpretaciones atemporales, incluida ésta, que ha generado: la predicación escatológica de Vicente Ferrer. *In memóriam*.

Apéndice I. Materiales empleados en *l'entramès de Mestre Vicent*

El presente apéndice da cuenta de todos los materiales empleados específicamente, según lo anotado por el *dispenser* Celma, para *l'entramès de Mestre Vicent*.

1. *Ítem, paguí a·n Jacme de Monçó, fuster, per una fulla que d'ell comprí per a l'entramès de Mestre Vicent*. (f. 160r.).

[560] Aunque es el asunto central de los capítulos 6 y 7, citamos algunos ejemplos del siglo XV: la tabla atribuida a Orazio di Jacopo en el Santuario de la Virgen de San Lucas, en Bolonia (fig. 166), el San Vicente Ferrer antiguamente atribuido a Matteo di Giovanni y hoy asociado a Guidoccio Cozzarelli conservado en los Staatliches Lindenau-Museum, Altenburg (fig. 167), la tabla toscana aparecida en Sotheby's en 2003 (fig. 168), o el *San Vincenzo Ferrer* de Cristoforo Faffeo pintado en una tabla del políptico de Laurino, conservado en el Museo Diocesano de Vallo della Lucania (fig. 169), entre muchos otros.

[561] ZUMTHOR. *La letra y la*…, cit., p. 313.

2. *Ítem, costaren III astes de dart per a les III lances del entramès de Mestre Vicent.* (f. 160v.).
3. *Ítem, dimecres, a XII del dit mes paguí a·n Jacme de Monçó, Fuster, per una taula de fust a obs del entramès de Mestre Vicent ab II diners de port*. (f. 160v.)
4. *Ítem, paguí a·n Pere Sart, fuster, per dues fulles primes de fusta a obs del entramès de Mestre Vicent*. (f. 160v.)
5. *Ítem, paguí a·n Jacme Alós, ferrer, per dos soldadors de ferre que féu per*[562] *<obs de soldar ymatges, 1 sou VI e per una fexa> de ferre per al caragol del entramès de La Visió I sou, fan...* (f. 183r.). [563]
6. *Ítem, paguí al dit en Jacme per una armella e una xapa e un alfardó de ferre que féu per a l'entramès de la visió de Mestre Vicent...*[564] (f. 184v.).
7. *Ítem, paguí a·n Jacme Alós, ferrer, per un cèrcol de ferre que féu per a l'entramès de Mestre Vicent*. (f. 187r.).
8. *Ítem, paguí al dit en Jacme Alós per I alfardó de ferre que féu al dit entramès, que pesà una lliura i miga…*[565] (f. 187r.).
9. *Ítem, costaren una dotzena de cèrcols de bóta per a l'entramès de Mestre Vicent.*[566] (f. 187v.).
10. *Ítem, paguí per loguer de un galzador de galzar les bigues del entramès de Mestre Vicent.* [567] (f. 188r.).
11. *Ítem, paguí a·n Vicent del Porto per XII liures de guix prim, a rahó de IIII diners la liura, per a l'entramès de Mestre Vicent*. (f. 188v.).

---

[562] Tachado en el original: "*al caragol del entramès de La visió*".

[563] Los paréntesis angulares advierten un interlineado en el manuscrito original.

[564] Incluimos esta entrada por la mención de la *xapa* y el *alfardó*, elementos vinculados a la decoración, especialmente de puertas, aspecto que hemos tratado con objeto demostrar la tridimensionalidad de las arquitecturas fingidas. Cfr. ambos términos en *Diccionari Moll i Alcover*. En: http://dcvb.iecat.net/ (Fecha de consulta: 28/01/2015).

[565] Aproximadamente 600 gramos.

[566] Resulta algo aventurado asignar a cada uno de estos *cèrcols* la función de ruedas, aunque cabe apuntar la posibilidad. En caso de ser empleados para la elaboración de aquellas (a modo de llantas) podría especularse con una carroza con seis ruedas por lado, si bien podrían haberse usado al menos dos por cada uno de los elementos que funcionaron como ruedas. En todo caso, también pudieron funcionar como elementos sustentantes de los bastidores. Más abajo adjuntamos entradas del libro de Celma con noticias de más "cèrcols" que refuerzan esta última opción. Los diversos significados del término en: http://dcvb.iecat.net/ (Fecha de consulta: 08/10/2015).

[567] El *galzador* es un cepillo estrecho empleado por los carpinteros para rebajar o acanalar las maderas.

12. *Ítem, paguí a·n Berthomeu Andreu, fuster, per dos dotzenes de cèrcols de barril que comprí per a l'entramès de Mestre Vicent…* (f. 192r.).
13. *Primo, paguí a·n Francesch Vives, corder, per XXII liures e miga de corda rodona de cànem per al torn del entramès de Mestre Vicent…* [568] (f. 193r.).
14. *Ítem, paguí a·n Francesch Péreç per VI cercles de cup que d'ell comprí de VII palms per a l'entramès de Mestre Vicent…* (f. 195r.).
15. *Ítem, paguí a n'Anthoni Flor per XII cèrcols de bóta per a l'entramès de Mestre Vicent.* (f. 195v.).
16. *Ítem, paguí a·n Castellnou per un cèrcol de àlber per a l'entramès de Mestre Vicent.* (f. 196v.).
17. *Ítem, costà cera vella per a redonar e aplanar lo motle de la trompa del entramès de Mestre Vicent*. (f. 197r.).
18. *Ítem, paguí a·n Berthomeu Miquel per set aludes que comprà per fer los vestiments del Jhs qui devia anar en lo entramès de Mestre Vicent.* (f. 200r.).
19. *Ítem, paguí al dit en Jacme per IIII liures de claus per a l'entramès de Mestre Vicent…* (f. 200v.).
20. *Ítem, paguí a·n Berthomeu Simó per dos millers de punxa larga per ficar los ariscles en lo entramès de Mestre Vicent.* (f. 201v.).
21. *Ítem, paguí a·n Jacme Alós, Ferrer, per XV agulles petites de ferre que li fiu fer per a l'entramès de Mestre Vicent.* (f. 202r.).
22. *Ítem més, costaren XVIII agulles de ferre d'en Johan l'Esmolador per al dit entramès.* (f. 202r.).
23. *Ítem, paguí a·n Johan Simó per hun miller de punxa larga per a l'entramès de Mestre Vicent.* (f. 203 v.).
24. *Ítem, paguí a una christiana novella per draps de lli prim per endrapar lo* ***cel*** *del entramès de Mestre Vicent*. (f. 204r.).
25. *Ítem, paguí a·n Pere Pla per X liures de guix prim per enguixar lo cel del entramès de Mestre Vicent*. (f. 204v.).
26. *Ítem, costaren deu liures de troços de draps de lli per endrapar lo cel del entramès de Mestre Vicent.* (f. 205r.).

[568] Nótese que la cantidad de cuerda se aproxima a los 9 kilos, advirtiendo el posible uso para elementos pesados, accionados o frenados por el "torn".

27. *Ítem, paguí a·n Johan Pérez, brunater, per CLXI alnes de drap castellà per a l'entramès de Mestre Vicent…* (f. 205v.).
28. *Ítem, paguí a n'Arnau Ribes, corder, per una liura de fil d'enpalomar per cosir les roques del entramès de Mestre Vicent*. (f. 205v.).
29. *Ítem, paguí a·n Jacme Alós, Ferrer, per IIII perns grossos de ferre ab sos arreus per a l'entramès de Mestre Vicent…* (f. 205v.).
30. *Ítem, paguí a·n Berthomeu Simó, botiguer, per hun miller de punxa larga per a l'entramès de Mestre Vicent*. (f. 206r.).
31. *Ítem, paguí a·n Francesch Pérez per dos dotzenes de cèrcols de bóta per a l´entramès de Mestre Vicent.* (f. 206v.).
32. *Ítem, paguí a·n Francesch Barceló per III liures de blanch per a l'entramès de Mestre Vicent…* (f. 207r.).
33. *Ítem, paguí a·n Barceló per una liura de orpiment per pintar lo cel del entramès de Mestre Vicent.* (f. 207r.).
34. *Ítem, costà una roda de ariscles per a l'entramès de Mestre Vicent acabat de enrocar*. (f. 207v.).
35. *Ítem, paguí a·n Barceló per una liura de carmini per pintar los draps verts e la teulada del entramès de Mestre Vicent.* (f. 207v.).
36. *Ítem, paguí a·n Berthomeu Simó per un miller de punxa larga per clavar los aristces en lo entramès de Mestre Vicent.* (f. 207v.).
37. *Ítem, paguí a ell mateix per I miller de punxa menuda per al dit entramès*. (f. 207v.).
38. *Ítem, paguí a n'Andreu Barceló per una liura de flor de pastell per pintar les roques del cel del entramès de Mestre Vicent.*[569] (f. 208r.).
39. *Ítem, paguí a·n Johan Pérez, bruneter, per VIIII alnes de canemaç vert picat per a l'entramès de Mestre Vicent…* (f. 208r.).
40. *Primo, paguí a·n Vicent Amalrich, especier, per IIII onzes d' adzur d' Alemanya per pintar lo cel del entramès de Mestre Vicent…* (f. 208v.).
41. *Ítem, paguí a·n Johan Vicent, lancer, per dos astes de lances per a les cortines del entramès de Mestre Vicent*. (f. 209r.).

[569] La *flor de pastell* puede referir la planta que actualmente conocemos como la yerba pastel (nombre científico *isatis tinctoria*) del que se obtiene el colorante azul denominado añil, *isiatide* o *glastum*.

42. *Ítem, paguí a un christià novell per troços de draps de lli que d'ell fiu comprar per endrapar les roques del entramès de Mestre Vicent*. (f. 209v.).
43. *Ítem, paguí a·n Riera per una liura de sèu per enseuar lo caragol del entramès de Mestre Vicent.* (f. 210r.).
44. *Ítem, costà una liura de fil Blanch per cosir teles del entramès de Mestre Vicent.* (f. 210v.).
45. *Primo paguí a·n Berthomeu Simó per un miller de punxa larga per acabar de enrocar lo entramès de Mestre Vicent*. (f. 211r.).
46. *Ítem, costaren ous per temprar los colors per pintar lo entramès de Mestre Vicent*. (f. 211v.).
47. *Ítem, paguí a·n Berthomeu Simó per un miller de punxa menuda per a l'entramès de Mestre Vicent*. (f. 212r.).
48. *Ítem, paguí a·n Francesch Barceló per una lliura de groch per pintar les roques del dit entramès*. (f. 212r.).
49. *Ítem, costaren troços de draps veyls per enbenar algunes roques del entramès de Mestre Vicent*. (f. 213r.).
50. *Ítem, costà miga lliura de fill blanch per cosir teles del entramès de Mestre Vicent.* (f. 214r.).
51. *Ítem, paguí a·n Domingo del Porto per un palm de escat per raure lo entramès de Mestre Vicent.* (f. 214r.).
52. Ítem, *paguí a·n Gil Navarro per tres dotzenes de anelletes que féu per so*[570] *a les cortines del entramès de Mestre Vicent.* (f. 214r.).
53. *Primo, doní a·n Francesch Pérez, fuster, per V cèrcols que d'ell havien preses per obs del entramès de Mestre Vicent…* (f. 214r.).
54. *Ítem, a·n Johan Pérez, brunater, per LV alnes de lenç per a l'entramès de Mestre Vicent…* (f. 214r.).
55. Ítem, costaren un forch d'ayls per fer sisa *als pintors per a la mar del entramès de Mestre Vicent*. (f. 216v.).
56. *Ítem, doní a·n Johan Sánchez per CL pans d'or partit per daurar los peys del entramès de Mestre Vicent*. (f. 216v.).
57. *Ítem, paguí a·n Johan Sánchez per CL pans d'argent per argentar los peys de la mar del entramès de Mestre Vicent*. (f. 217r.).

[570] Tachado: "so".

58. *Ítem, paguí a·n Domingo del Porto per dos liures de ayguacuyta per enguixar la alcubla de <Mestre Vicent>.*[571] (f. 217r.).
59. *Ítem, paguí a·n Pere Pla, pintor, per X liures de guix prima per enguixar la dita alcubla.* (f. 217r.).
60. *Ítem, paguí a Muça, moro, per miga dotzena de poliges per a l'entramès de Mestre Vicent.* (f. 217r.).
61. *Primo, paguí a·n Rotlà per una liura de verniç sotil per envernyçar la mar del entramès de Mestre Vicent*. (f. 217v.).
62. *Ítem, paguí a·n Guillem Serra, brunater, per XVII alnes de lenç per fer les cortines e mar del entramès de Mestre Vicent, a raó de...* (f. 217v.).
63. *Primo, paguí a·n Pere Pla per V liures de guix per enguixar la setla de Mestre Vicent…* (f. 218v.).
64. *Ítem, paguí a·n Johan Sanç per L pans d'or fi que d'ell prenguí, a raó de XX sous, per daurar los pilars de la setla del entramès de Mestre Vicent*. (f. 221r.).
65. *Ítem, costaren de cosir les cortines del entramès de Mestre Vicent*. (f. 221r.).
66. *Ítem, paguí a·n Johan Moreno, pintor, per una liura de adzur de Alamanya que d'ell comprí per fer d'adzur la alcubla de Mestre Vicent*. (f. 221r.).
67. *Ítem, costaren II fulles colrades d'estany per a la alcubla de Mestre Vicent.* (f. 221r.).
68. *Ítem, costaren IIII poliges per a l'entramès de Mestre Vicent.* (f. 222r.).
69. *Ítem, costaren quatre fulles d'estany colrades per a la alcubla de Mestre Vicent.* (f. 222r.).
70. *Ítem, costaren CCC tatxes per clavar les cortines del entramès de Mestre Vicent en les barres on se pintaren.* (f. 222v.).
71. *Ítem, paguí a·n Serra, brunater, per dos alnes de tela gostança blava que d'ell comprí per cobrir los archs de la claustra de Mestre Vicent*. (f. 222v.).
72. *Ítem, paguí a·n Johan Sánchez, batifulla per XXV pans d'or partit que d'ell comprí per* [la] *alcubla de Mestre Vicent*. (f. 222v.).
73. *Ítem, costà una fulla d'estany colrada per a la alcubla de Mestre Vicent.* (f. 223r.).

[571] Son varias las noticias sobre el *enguixat* de esta alcubla.

74. *Ítem, paguí al dit en Jacme per tres perns de ferre per al bastiment del cel del entramès de Mestre Vicent.* (f. 224v.).
75. *Ítem, paguí a·n Johan Oliver per dos frontizes que comprà per a la porta del entramès de Mestre Vicent.*[572] (f. 225v.).
76. *Ítem, paguí a·n Jacme Alós, Ferrer, per miga liura de agulles de ferre per a la dita porta.* (f. 225v.).
77. *Ítem, paguí a·n Johan Oliver per XVIII baldovelles que comprà per el entramès de Mestre Vicent.*[573] (f. 226r.).
78. *Ítem, paguí a·n Fababuig per VIII fulls de paper engrutats de la forma major per fer teules a la cuberta de la claustra del entramès de Mestre Vicent.* (f. 236r.).
79. *Ítem, paguí a·n Berthomeu Andreu per tres poliges per al roch del entramès de Mestre Vicent.* (f. 239v.).
80. *Ítem, paguí a·n Vicent Çaera per fil de veta per a les cortines del entramès de Mestre Vicent.* (f. 240v.).
81. *Ítem, costaren un parell de frontizers per a la porta del entramès de Mestre Vicent.* (f. 241r.).

Apéndice II. Algunos materiales empleados en el conjunto de carrozas

A diferencia del anterior, el presente apéndice da cuenta de algunos de los materiales empleados en el conjunto de carrozas, sin alusión alguna a la de *Mestre Vicent*. El propósito es evidenciar la riqueza ornamental de los carros, si bien ocasionalmente, la omisión de la roca a la que iba destinado el objeto o el asunto iconográfico deja abierta la cuestión. Adjuntamos sólo una pequeña muestra al respecto, incluyendo asimismo alguna noticia sobre el trabajo actoral. Las dos últimas entradas de este apéndice corresponden al cuaderno de ápocas con el que se cierra el códice O-6. Lo

[572] La *frontissa*, bisagra en castellano, alude al "*Conjunt de dues planxetes subjectes per un de llurs costats a un mateix eix al voltant del qual poden girar, i clavades o empernades de manera que serveixen de sosteniment i d'articulació a una porta, finestró, tapadora o altra cosa que hagi de formar un angle d'obertura variable*." En: http://dcvb.iecat.net/ (Fecha de consulta: 28/01/2013). El empleo de este artilugio constata el uso funcional, y no meramente decorativo de la puerta.

[573] La *baldovella* es una armella con la función de fijar la puerta, sea abierta o cerrada, a través de un pestillo a juego.

advertimos porque el cuaderno citado posee una foliación autónoma, para evitar confusión.

1. *Ítem, paguí a·n Genís Clot per I troç d'alber que d'ell fiu comprar per a fer motles de núvols.* (f. 173r.).
2. *Ítem, costà oli per enseuar o untar los motles de fer les ymatges.* (f. 173v.).
3. *Primo fiu comprar en la plaça de la Seu quatre lançols esguinçats en l'ençant per obs de enbenar los entramesos e les ymatges…* (f. 175r.).
4. *Ítem, costà una pell de cordero a obs de cobrir I onso que féu en Çaera…* (f. 184r.).
5. *Ítem, paguí a·n Pere Galvany per fer pells de corderos e de cabrit sens adobar que comprà per cobrir los onsos petits*. (f. 186v.).
6. *Ítem, paguí a·n Vicent Boni, batifulla, per CC pans d'or fi que d'ell prenguí per plomar les ales dels serafins*.[574] (f. 187v.).
7. *Ítem, paguí a·n Miquel Soriano per XXI cohes de bous per fer cabelleres e barbes.* (f. 187v.).
8. *Ítem, doní a·n Vicent Çaera per tres astes de faig primes que comprà per a les tres lançes de Déu lo Pare.* (f. 205r.).
9. *Ítem, paguí a·n Johan Sánchez per CL pans d'or fi, a raó de XIIII sous, VI diners lo cent per daurar les plomes blaves dels serafins.* (f. 209r.).
10. *Ítem, paguí a·n Pere Pla per X liures de guix prim per enguixar los pilars de la alcubla…* (f. 209v.).
11. *Paguí a·n Johan Sánchez per CL pans d'or fi per daurar los pilars de la alcubla e dels planetes*. (f. 210r.).
12. *Ítem, paguí a·n Johan Sanç per CL pans d'or fi per daurar los pilars de les alcubles…* (f. 210v.).
13. *Ítem, paguí a·n Vidal, tintorer de la Moreria, per quatre capdells de fil d'enpalomar que tenyí blaus e vermells per cosir los núvols*. (f. 227r.).
14. *Primo, paguí a n'Anthoni Sánchez per CL pans d'or partit, a raó de X sous per daurar los raigs.* (f. 228r.).

[574] La siguiente entrada, en el mismo folio, da noticia sobre la adquisición de cera para adobar un serafín.

15. *Ítem, doní a mossén Johan Eiximeno, preveré, de voler dels honorables jurats e racional per I jupó que·s féu per ço que·s pogués vestir dessús lo vestiment de aluda per ésser Déu lo Pare.* (f. 231v.).
16. *Ítem, doní a·n Guillem Fortuny, bosser, per un vestiment qui feu de cuyr de escudat doble per a Déu lo Pare qui portava les III lances, XXXIII sous, e per un parell de calces del dit cuyr que li féu XXII sous* (…) *E més avant li doní per los dos matins que anà a vestir Déu lo Pare...* (f. 233v.).
17. *Ítem, paguí al dit en Berthomeu* [Simó] *per XII fulls de fulla colrada per als raigs de Déu lo Pare e per als de Les planetes.* (f. 234r.).
18. *Ítem, paguí al dit en Simó per mil tatxes de punxa larga per clavar los raigs en lo cel de Déu lo Pare*. (f. 234v.).
19. *Ítem, paguí n'Anthoni Sánchez per CL pans d'or partit per daurar les rodes*. (f. 235r.).
20. *Ítem, paguí al dit n'Anthoni Sánchez per CCC pans d'argent per argentar núvols e altres coses…* (f. 236v.).
21. (…) *pro quator alnis et uno palmo et medio de «cendat blau» ad oppus «del mantell de la Maria dels entrameses» festivitatis domini regis «etc».* (f. 19v.).
22. (…) *videlicet VII pro dictis filiis et una pro «una patge» et unum «mantell de cendat blau» ad oppus de «la Maria» que ibat en los «entrameses etc».* (f. 33v.)

Tabla central del retablo del Arzobispo Sancho de Rojas. Rodríguez de Toledo y colaboradores.

4. Imágenes con sombra de duda

Tras el desglosado entremés de *Mestre Vicent*, con un trato particular a causa del específico aparato documental presentado, intentaremos dar luz sobre un peliagudo grupo de objetos artísticos elaborados antes de la canonización del dominico que representaron, o que a posteriori se ha interpretado que representaron, a Vicente Ferrer. Esta sección tratará las obras que han generado más dudas acerca de la figuración o no del futuro santo, reservando para más adelante aquéllas coetáneas que de manera inequívoca configuran el germen de la imagen vicentina. Nuestro objetivo en las siguientes páginas es dar a conocer estos productos con nuevos enfoques para, particularmente o en el conjunto integrado de nuestro estudio, facilitar la comprensión de la génesis iconográfica del valenciano.

4.1. La probable plasmación de una estrecha relación: el retablo de Sancho de Rojas

No es preciso insistir en el nimio porcentaje conservado del patrimonio que hoy denominamos artístico respecto al que se produjo, que en este punto específico atañe a las artes figurativas durante el segundo cuarto del siglo XV, periodización aproximativa donde puede tomarse como valor inicial la elaboración de la roca ya estudiada (1414) y como valor final la canonización de Vicente Ferrer (1455). Disponemos de algunos hilos con los que tramar el argumento –los que a continuación siguen son precisamente los más rasgados– pero adolecemos de muchos otros que nos permitan corroborarlo o en su defecto corregirlo.

Aunque esas obras malogradas dejan al descubierto ciertas carencias, también pueden proporcionar respuestas efectivas mediante los pecios documentales que generaron durante su existencia. Es el caso que sigue. Retomando el símil de la urdimbre, nos serviremos de un hilo más o menos firme capaz de generar una sólida trama junto a otro hilo que centra nuestra atención primordial.

El punto de partida de este argumento lo aporta un biógrafo de Vicente Ferrer. En el siglo XVIII el padre Vidal informaba sobre una pintura de la primera mitad del cuatrocientos:

"(…) y fue tan apasionado devoto de San Vicente, que antes de canonizarle la Iglesia, le tenía pintado junto con el retrato del rey Don Juan (…)".[575]

Vidal alude a una obra comisionada por Pablo de Santa María, cuyo celo por Vicente Ferrer, su supuesto guía a la fe cristiana, se vio manifestado en este encargo.[576] Hoy desconocemos la suerte de esta obra, al igual que la de tantas otras. No obstante, sirve como acicate para presentar el producto artístico que sigue cronológicamente al entremés de *Mestre Vicent*. Nos referimos al retablo del arzobispo don Sancho de Rojas, atribuido a Rodríguez de Toledo y colaboradores, realizado probablemente entre finales de 1415 y quizá 1417, hoy conservado en el Museo del Prado.[577] ¿Qué invita a establecer una relación entre las dos obras?

---

[575] VIDAL Y MICÓ, *Historia de la…*, cit., p. 62.

[576] VIDAL Y MICÓ, *Historia de la…*, cit., p. 62.

[577] Más abajo profundizaremos sobre la discutida cronología de producción de la obra. Actualmente se investiga sobre las diversas manos que participaron en esta obra, véase: MIQUEL JUAN, Matilde. "Pintura, devoción y piedad en Toledo a principios del siglo XV". *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, nº. 7, 2013, pp. 49-87. Una bibliografía esencial para comprender la obra: POST, Chandler Rathfon. "The Hispano-Flemish style in North-Western Spain." *A History of Spanish Painting*, vol. IV - Part II. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1933, pp. 649-652; SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. "El retablo viejo de San Benito el Real de Valladolid en el Museo del Prado". *Archivo Español de Arte*, vol. 14, nº. 45, 1941, pp. 272-278; PIQUERO LÓPEZ, María de los Ángeles. "Relación del retablo del arzobispo D. Sancho de Rojas con la capilla de San Blas de la catedral de Toledo y sus influencias italianas". BENSON, E. P. *et al*. *Actas del XXIII Congreso internacional de historia del arte: España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, vol.1. Granada: Universidad de Granada, 1976, pp. 441-448; PIQUERO LÓPEZ, María de los Ángeles. *La pintura gótica toledana anterior a 1450: El trecento*, tomo II, tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1983, pp. 698-1008; VÁZQUEZ JANEIRO, Isaac. "«Imaginalis pictura»: un retrato del siglo XV alusivo a San Ildefonso en el museo del Prado". MARTÍ AIXALÁ, J. *et al*. *Historiam pictura refert: miscellanea in onore di Padre Alejandro Recio Veganzones O.F.M.*. Roma (Città del Vaticano): Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1994, pp. 591-614; GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. "La pintura gótica en la Corona de Castilla en la primera mitad del siglo XV: la recepción de las corrientes internacionales". LACARRA DUCAY, Mª del C. (coor.). *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares.* Zaragoza: Institución «Fernando el Católico» (CSIC), Excma. Diputación de Zaragoza, 2007, pp. 87-138, en particular, pp. 91-98; ROBINSON, Cynthia. "Preaching to the Converted: Valladolid's «Cristianos nuevos» and the «Retablo de don Sancho de Rojas» (1415 A.D.)". *Speculum*, vol. 83, nº. 1, 2008, pp. 113-163; NICKSON, Tom**. "**Art and Belief in Medieval Castile". FOSTER, M. (ed.). *Spiritual Temporalities in Late-Medieval Europe.* Newcastle: Cambridge Scholars, 2010, pp. 99-126; HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria. "Castilla, el Concilio de Constanza y la promoción artística de don Sancho de Rojas". *Goya*, nº. 334, 2011, pp. 5-19; GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. "La corona en la encrucijada:

Otorgando credibilidad a las palabras de Vidal, nos hallamos ante la desaparición de una pintura en la que se representaba al menos a un monarca (Juan II) y a un dominico (Vicente Ferrer), en la que no sería descabellado incorporar a un obispo castellano, el comitente de la obra fallecido en 1435 (Pablo de Santa María, prelado burgalés). Tres roles que por esos años o muy pocos antes, presentaba la tabla central del retablo encargado por el arzobispo de Toledo. Quizá no sea tan extraordinario significar cierta homogeneización en el contenido de unas obras asociadas a comitentes de tal relevancia y formación a la par que cercanos geográficamente, quienes con certeza se conocían.[578] Sin embargo, en este supuesto paralelismo descuella la opción de relacionar dos posibles representaciones tempranas de Vicente Ferrer.[579]

La ausencia de vacilación en el historiador dominico no garantiza con certeza su identificación propuesta. Pese a ello nos estimula para retomar opiniones confrontadas de algunos historiadores del arte en referencia al retablo del arzobispo don Sancho de Rojas, en la que ni tan siquiera el citado prelado de Toledo ha sido identificado de manera unánime por los especialistas.[580] Mayor motivo de controversia han suscitado el monarca y el dominico allí figurados junto a la Virgen, el Niño y san Benito. El rey retratado se ha asociado tanto a Juan II de Castilla (al igual que en el retablo de Pablo de Santa María) como a Fernando I de Aragón, mientras que el dominico se ha interpretado

---

corrientes pictóricas en la Corona de Castilla en tiempos del infante don Fernando de Antequera". *Artigrama*, nº. 26, 2011, pp. 381-430, en particular pp. 418-423. La relación del arzobispo con la producción escultórica toledana se ha puesto a la luz en LAHOZ, Lucía. "La escultura en la corona de Castilla: una polifonía de ecos". *Artigrama*, nº. 26, 2012, pp. 243-286, en especial pp. 274-278.

[578] Entre varias noticias, podemos señalar una reunión en 1406 convocada por Enrique III a la que el monarca no pudo asistir, delegando en su hermano Fernando. Entre los asistentes se hallaban ambos prelados. GARCÍA DE SANTA MARÍA, Álvar. *Le parti inedite della "Crónica de Juan II" di Álvar García de Santa María*. (Edición de Donatella Ferro). Venezia: Consiglio Nazionale delle Ricerche (Gruppo Studi d'Ispanistica), 1972, p. 5.

[579] Por erudición y proximidad a los monarcas –con la carga de ostentación de prestigio que ambos factores conllevan– los obispos fueron uno de los colectivos reducidos más activos, sino el que más, en la promoción artística castellana durante el período que nos ocupa. Baste señalar sobre la proximidad del prelado castellano a la monarquía otro paralelismo de las dos obras que estamos parangonando. Tanto Sancho de Rojas como Pablo de Santa María fueron albaceas testamentarios de monarcas. Sobre un estado de la cuestión al respecto, ceñida al período y territorio que nos ocupa, véase: OLIVARES MARTÍNEZ, Diana. "Albornoz, Tenorio y Rojas: las empresas artísticas de tres arzobispos de Toledo en la Baja Edad Media. Estado de la cuestión". *Estudios Medievales Hispánicos*, nº. 2, 2013, pp. 129-174.

[580] Con un interesante pero a nuestro parecer inseguro argumento, Vázquez defiende una figuración alusiva a san Ildefonso en el prelado representado. Lo desarrollamos un poco más abajo, en nota 588. Cfr. VÁZQUEZ JANEIRO, "«Imaginalis pictura»…", cit.

que pudiera referir al padre fundador de la orden de los predicadores o a san Vicente Ferrer, además de a san Bernardo.[581]

Si la noticia de Vidal resulta esclarecedora para reseñar la desaparición de las obras, es más sugestiva por las posibles analogías con el retablo encargado por Sancho de Rojas, especialmente en lo que concierne al futuro santo. Parece además que el cronista dominico atinaba en la identificación de los personajes de ese retablo desaparecido comisionado por Pablo de Santa María, Obispo de Cartagena y después de Burgos. Desconocemos la fuente de la que se sirvió el biógrafo de Vicente Ferrer, pero la noticia de Vidal se consolida merced a Alonso de Santa María, hijo del obispo Pablo de Santa María, quien había dado otros detalles de esa pintura, narrando que su padre, llevado por su devoción a San Vicente Ferrer, se hizo retratar junto con el rey don Juan II, mirando a santo Tomás y a san Vicente.[582]

Pablo de Santa María, como otros prelados de su tiempo, fue un sobresaliente promotor artístico. Entre sus méritos se halla ser uno de los principales impulsores del malogrado convento dominico de San Pablo en Burgos[583] y aunque buena parte de esta

---

[581] Aunque nos parece poco fundado, algunos estudios, incluidos catálogos oficiales del Prado, identifican al personaje con el hábito de dominico como san Bernardo. Cfr. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio (coor.). *Catálogo de las pinturas. Museo del Prado.* Madrid: Museo del Prado, 1985, pp. 567-568. ROBINSON, "Preaching to…", cit., p. 18; MASSIP, Francesc. "Retablo del arzobispo don Sancho de Rojas [Rodríguez de Toledo]". En: http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/retablo-del-arzobispo-don-sancho-de-rojas-rodriguez-de-toledo/ (Fecha de consulta: 17/10/2015). Por otro lado, tampoco se ha hilado fino en la identificación de los profetas figurados en las tablas superiores, de reconocimiento relativamente sencillo a través de las filacterias. Véase HERRÁEZ ORTEGA, "Castilla…", cit., p. 16, o la citada recapitulación de Massip. El profeta que Massip asocia a Isaías, nos parece a todas luces que es David. Aunque por el pequeño deterioro y la altura a la que está quizá no se pueda leer bien el nombre, la filacteria reproduce con pulcritud el salmo 131: "*De fructu ventris tui ponam super sedem* (...)." Por el contrario, el personaje identificado como David es Abraham, no sólo porque en este caso sí se puede leer el nombre, sino por el contenido de la cartela, a saber, He 3,25, donde se recuerda la promesa realizada por Yahvé al citado profeta y patriarca: "[*In*] *semine tuo benedicetur* [*omnis familiae terrae*]".

[582] CASILLAS GARCÍA, José Antonio. *El Convento de San Pablo de Burgos: historia y arte*. Salamanca: San Esteban, 2003, p. 287, envía a DE SANTA MARÍA, Alonso. *Regum Hispaniae Anacephaeosis*, citado por Ismael García Rámila en sus notas a la obra del Padre De Arriaga, a saber: DE ARRIAGA, Gonzalo (O.P.). *Historia del Convento de San Pablo de Burgos.* (Transcrito del manuscrito original por el P. Crescencio Palomo y publicado con prólogo y notas de Ismael García Rámila). Burgos: Institución Fernán González, 1972.

[583] Casillas lo define como "generoso y decidido mecenazgo" de Pablo de Santa María en el desaparecido convento dominico de San Pablo de Burgos. Cfr. CASILLAS GARCÍA, José Antonio. "La polémica sobre los derechos de la estirpe Cartagena al Convento de San Pablo: un caso típico de defensa de la «honra» familiar". *Boletín la Institución Fernán González*, nº. 224, 2002, p. 131. Otros estudios han

actividad no se conserve, contamos con pistas sobre alguno de sus encargos, como la aquí expuesta. La información que da su hijo nos aproxima al retablo anunciado por Vidal, diverso al que se expone en el Prado. Esta divergencia resultará esencial para confirmar una prueba irrefutable en el argumento central de este estudio: la posible referencia a san Vicente Ferrer en el retablo de Sancho de Rojas.

Nuestro objetivo en estas páginas aborda una problemática cuya complejidad puede ser causa del escaso celo en su desarrollo: una lectura verosímil que afronte con rigor que el dominico representado en el retablo del arzobispo de Toledo tiene muchas opciones de presentar a san Vicente Ferrer. Ello con base en heterogéneas fuentes consultadas, algunas de ellas no atendidas en la bibliografía expuesta, como por ejemplo la noticia de Vidal referida, que aunque no de manera directa, tiene mucho que proponer sobre el retablo del arzobispo don Sancho de Rojas. Lógicamente, para desgranar la inclusión o no de Vicente Ferrer nos vemos forzados al análisis de las otras figuras y por lo tanto, aunque sólo como posibles planteamientos iniciales, a proponer lecturas.[584]

4.1.1. La identificación de Sancho de Rojas y Fernando de Antequera como punto inicial para la reflexión en torno a san Vicente Ferrer

Nos ocupa la tabla central (fig. 4) del retablo donado por Sancho de Rojas según informa el Libro de los bienhechores de San Benito de Valladolid.[585] En ella, separados de los ángeles a través de un rico paño que éstos sostienen, aparecen en primer plano y flanqueando a la Virgen con el Niño, cuatro personajes. Dos erguidos y dos arrodillados.[586] Los primeros llevan nimbo, así pues deben asociarse a la santidad,

---

citado sesgadamente algunas de sus intervenciones en otros edificios. Sirva de ejemplo, TORRES FONTES, Juan. "Las obras de la catedral de Murcia en el s. XV y sus maestros mayores". *Murgetana*, nº. 30, 1969, p. 13.

[584] Aunque el tema de la identificación de los personajes del retablo conservado en el Museo del Prado aparece sistemáticamente en la bibliografía expuesta al respecto, ha centrado inquietudes en muy pocos trabajos, destacando entre éstos: VÁZQUEZ JANEIRO, "«Imaginalis pictura»…", cit.; HERRÁEZ ORTEGA, "Castilla, el Concilio…", cit.

[585] El Libro de los bienhechores de San Benito de Valladolid se conserva en el Fitzwilliam Museum, Cambridge (Ms.28), ff. 16r.-v. Fue publicado por COLOMBÁS, García María. "El Libro de los bienhechores de San Benito de Valladolid". *Studia monastica*, nº. 5, 1963, pp. 305-404.

[586] La disposición de estos seis personajes recuerda composiciones de Giotto y seguidores posteriores. Desde el verso de su políptico Stefaneschi de la Basílica de san Pedro en Roma, pasando por la *Madonna con Bambino in trono e Santi*, de Agnolo Gaddi, circa 1375, en la Galleria Nazionale (Parma), hasta la

mientras que los segundos, con ricas galas propias de sus respectivos cargos, reciben corona y mitra mientras son presentados por los santos a la Virgen y al Niño. El obispo recibe su mitra de mano de María, mientras que es Jesús quien coloca la corona que legitima al monarca para el reinado. La única figura de las cuatro que no pertenece a la Sagrada Familia que ha unificado el criterio identificativo es San Benito, quien por su hábito y por el lugar al que fue destinado el retablo no ofrece duda. Consideramos a continuación los otros tres personajes.

Empezamos con los dos personajes arrodillados presentados en la tabla. La crítica se decanta esencialmente por el promotor de la obra, Sancho de Rojas y el monarca aragonés, Fernando I, quien ya como regente castellano durante la minoría de edad del futuro Juan II y hasta el final de sus días, dispuso de Sancho de Rojas como hombre de confianza.[587] La identificación del arzobispo ha sido puesta en tela de juicio por muy pocos autores, no obstante, dada la evidencia heráldica y la contrastada verosimilitud de todos los factores, y al menos hasta la obtención de nuevas pruebas o argumentos, compartimos esa postura generalizada.[588] Partiendo entonces de la

---

casi coetánea *Madonna con bambino* de Gherardo Starnina, circa 1407-1410, en la Galleria dell'Accademia (Florencia). Como es de suponer, los parecidos formales con este último trascienden la composición, llamando la atención el paralelismo del escorzo del Niño.

[587] No en vano fue idea compartida en los primeros estudios que el retablo pudo responder a un encargo conjunto realizado por el prelado y por Fernando.

[588] El escudo heráldico de los Rojas, cinco estrellas azules sobre campo de plata aparece en diversas partes del fondo de la mazonería, siendo el más visible el del espacio correspondiente a la segunda entrecalle superior en ambos lados. Aunque sostenidas con un discurso muy elaborado, pueden resultar demasiado extraordinarias las conclusiones expuestas por VÁZQUEZ JANEIRO, "«Imaginalis pictura»…", cit., quien apunta a la representación de san Ildefonso en lugar de Sancho de Rojas, en virtud de una especie de simbolismo tipológico en la que el obispo altomedieval ejercería de figura, siendo su contrafigura Fernando de Trastámara. Este nexo señalado por Vázquez se justifica en una supuesta misión compartida por san Ildefonso y Fernando al servicio de la Virgen María, claro está con casi ocho siglos de diferencia, narrada implícitamente en la literatura de Diego Moxena. Resulta especialmente conflictiva su solución expuesta por presuponer un programa ideado conjunta y exclusivamente por el citado Moxena y Rodríguez de Toledo, sin intervención del para Vázquez supuesto promotor único, Fernando de Antequera, algo casi insostenible. Del mismo modo, aunque loables, nos resultan algo frágiles las interpretaciones de los brocados representados en el manto de la Virgen con los que diversos autores han tratado de documentar ciertas explicaciones. Así, VÁZQUEZ JANEIRO, "«Imaginalis pictura»…", cit., p. 607, indica que en el brocado se representan grifos, en alusión a la divisa de Fernando de Antequera, mientras que HERRÁEZ ORTEGA, "Castilla, el Concilio…" cit., p. 17, señala que se representa una paloma con una rama de olivo evocando el ave que soltó Noé para confirmar el final del diluvio. Además de la disparidad de interpretaciones que como vemos genera, ninguno de los autores citados testimonian una confrontación con los tejidos de lujo coetáneos, conocida la práctica mimética en la representación de esos tejidos del período. Incluso descuidando el aspecto esencial recién señalado, tampoco proponen en un segundo plano una comparativa con obras del período que a nuestro entender puede denotar una mayor

identificación que menos dudas ha suscitado, vamos a intentar individuar al monarca enfrentado al prelado. La tendencia es, como adelantábamos, señalar a Fernando de Antequera. Tampoco faltan autores, ya desde Post, que indican lo paradójico que podría ser representar a Fernando, monarca de Aragón, en un convento castellano, más si cabe durante las supuestas tensas relaciones por motivos de poder entre el Trastámara y especialmente sus hijos frente a Catalina de Lancaster y los derechos de su vástago: un aspecto que, según proponen algunos estudios, causaría desasosiego entre muchos castellanos al comprobar que uno de sus más ínclitos héroes, personificación del ideal caballeresco, acabó portando una corona extranjera tradicionalmente hostil. [589] Por ello estos autores se decantan por reconocer a Juan II, si bien permanece como más actual la divergente propuesta de Herraéz, que refiere una "representación genérica en un momento de crisis política", en la que el monarca arrodillado no correspondería a un personaje histórico concreto, sino solamente a su correspondiente tipo.[590]

---

validez para atribuciones artísticas –o en su defecto canalizar vías de transmisión formal– antes que para interpretaciones iconográficas. Obviamente existen casos concretos en que ese detalle significa un indiscutible valor iconográfico (sirva de ejemplo el ciervo blanco del díptico *Wilton*), sin embargo las aves del manto en la obra de Rodríguez de Toledo presentan multitud de ambigüedades interpretativas, más si cabe si procedemos a esas comparativas propuestas en las que se representaron aves portando una rama. Así las cosas, si en el retablo de la Virgen de los Ángeles de Pere Serra expuesto en el Museo Nacional de Arte de Cataluña se observa un ave portando una rama, puede comprobarse que en el manto que viste la Madre de Dios en el retablo de la Virgen del Tobed de Jaume Serra, conservado en el Museo del Prado desde 2013, aparecen dos aves entrelazadas nuevamente con ramas en el pico.

[589] Entre algunos de los autores proclives a la identificación del monarca representado como Juan II se puede mencionar los tres ejemplos citados por Herráez, a saber, Post, Yarza y Melero, entre otros. Cfr., HERRÁEZ ORTEGA, "Castilla, el Concilio…" cit., p. 13, envía a POST, "The Hispano-Flemish…", cit., pp. 649-652; YARZA LUACES, Joaquín. "El retrato medieval: la presencia del donante". GARÍN LLOMBART, F. *et al*. *El retrato en el Museo del Prado*. Madrid: Anaya, 1994, pp. 86-87; MELERO MONEO, Mª Luisa. "La Virgen y el rey". BANGO TORVISO, I. G. (ed. y coor.). *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía*, vol. 1. León: Junta de Castilla y León, 2001, pp. 423-424.

[590] Ante la supuesta rivalidad que generaría el retrato de Fernando de Antequera en territorio castellano y dada la minoría de edad de Juan II durante la elaboración del retablo, opta por la respuesta recién apuntada. Uno de los argumentos de Herráez para señalar que responden a tipos es "el tamaño natural otorgado a los donantes, algo insólito en el arte de este momento", cfr. HERRÁEZ ORTEGA, "Castilla, el Concilio…", cit., p.16. A nuestro parecer era infrecuente, pero no insólito, y en cada uno de los ejemplos que proponemos como confrontación, el tamaño de los donantes, similar al de figuras santas, refleja justo lo contrario, el orgullo personal del comitente. Sirvan, ordenados cronológicamente, los casos de Enrico Scrovegni en su conocida capilla paduana pintada por Giotto (1302), el del cardenal Gentile Partino da Montefiore, representado junto a San Martín en la frescos de la capilla homónima de Asís, realizados por Simone Martini (1312-1315), la Adoración de los magos en el Claustro de la Abadía de Santa María de Vezzolano en Albugnano de Asti, donde se figura a Oberto di Rivalba presenciando la escena junto a un arcángel, y atribuido al Maestro di Montiglio (1340-50), el ya citado díptico *Wilton* (circa 1395) conservado en la National Gallery de Londres con Ricardo II de Inglaterra frente a la Virgen, el folio 96 de las *Grandes heures de Jean de Berry* del Maestro del Duque de Bedford (1409), hoy en la

Por otro lado, aunque es cierto que la edad del monarca representado en la tabla central aleja la posibilidad de referir a Juan II –quien contaría entre 9 y 11 años–, no debe desdeñarse la opción apuntada por Yarza sobre la escasa praxis retratística con anhelo realista.[591] Consecuentemente, podría darse credibilidad a los que apuntan que fue Juan II el figurado en el retablo, si bien nosotros defenderemos la otra posibilidad. Concretando la cuestión: lo que ofrece la obra para identificar con certeza al monarca no es suficiente para unificar criterios, haciendo preciso crear otros interrogantes asociados al promotor, al destino y al uso del objeto, en resumidas cuentas, ampliar la

---

Bibliothèque Nationale de France, donde se figura a Jean de Berry junto a san Pedro, o la denominada *Anconeta di Pavia* en el North Carolina Museum of Art (nº. inv. GL. 60.17.21). En algunos de estos casos, el donante adolece de cualquier atributo que lo identifique. Además, la autora otorga ese mismo carácter de paradigma y no de personaje histórico concreto a la figura del prelado. Aspecto revisable por la inclusión de su heráldica en el armazón del retablo, elemento de notable relevancia que en la mayoría de casos se presenta como prueba verosímil, como ocurre en las imágenes del mismo obispo Sancho de Rojas y del canónigo Pedro Estévez en la hoy denominada Capilla del Sagrario de la catedral de Palencia. Cabe reseñar también el interés de Rodríguez de Toledo en representar al prelado algo más anciano que al monarca mediante las arrugas frontales, aspecto que lejos de aproximarse al retrato denota un interés de personificación. Un ejemplo que comulga más con ese posible carácter tipológico de las figuras apuntado por Herráez es la serie de personajes que observan el cumplimiento del Juicio Final en la tabla homónima de Starnina conservada en la Alte Pinakothek (Munich), o en algunas de las pinturas coetáneas que reflejan el motivo de la danza macabra. Y con todo no debe descuidarse el carácter ambiguo y ambivalente de estas representaciones que deben prevenir nuestras disquisiciones, aún más complejas en algunos casos por el posible peso de la teoría política-teológica medieval del doble cuerpo del rey, desarrollada en distintos contextos por Schramm y Kantorowicz. Véase: KANTOROWICZ, Ernest. *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*. Madrid: Alianza editorial, 1985 (o edición actualizada bajo el sello Akal en 2012), así como varios estudios de Percy Ernst Schramm en torno a los ceremoniales de coronaciones medievales. Una plasmación práctica de esa ambigüedad y ambivalencia también se manifiesta en diversas sepulturas reales, entre las que destacamos dos. La primera fue ordenada realizar por Pedro IV el Ceremonioso en 1370 para la nueva morada eterna de Jaime I. Cfr. SERRANO COLL, Marta. "Programas ideológicos a través de la imagen: algunos ejemplos de la Edad Media". En: http://medievalista.revues.org/507 (Fecha de consulta: 17/10/2015). Más abajo nos aproximaremos, también a causa de la figura vicentina, al doble retrato del sepulcro de Beatriz de Portugal ubicado en Toro.

[591] Siguiendo el apunte de Yarza, en nuestra opinión resultan discutibles diversas identificaciones unívocas que realizan algunos autores en base a los rasgos físicos, máxime si adolecen de documentos directos que ratifiquen sus propuestas. Un ejemplo excepcional al respecto de ese soporte documental es el albalá conservado en el Instituto de Valencia de Don Juan (Madrid). E incluso así en absoluto compartimos que, como indica Andrés, se trate de las veras efigies de Enrique III y de Sancho de Rojas. Cfr. DE ANDRÉS, Gregorio. "Dos retratos auténticos: Enrique III de Castilla y Sancho de Rojas, arzobispo de Toledo". *Goya*, nº. 156, 1980, pp. 324-327. En esta línea, disentimos con el análisis de Vázquez de la tabla central del retablo del arzobispo don Sancho de Rojas, quien da gran relevancia a las fisionomías representadas y su posible vinculación con auténticos retratos. VÁZQUEZ JANEIRO, "«Imaginalis pictura»…", cit., pp. 596-597. Al respecto puede ser ilustrativo contrastar entre ellos los rostros que estamos analizando, en el que apenas es perceptible una pequeña diferencia ya apuntada.

investigación. Planteamos algunas vías, aplazando su desarrollo detallado para otra ocasión.

El retablo de Sancho de Rojas ocupaba el altar mayor de la iglesia conventual de San Benito el Real de Valladolid, casa fundada por Juan I en 1390 y llamada a ser el foco de la observancia benedictina, como puede indicar que los *monjes prietos* que la habitaron adoptaran la *inclusio perpetua*.[592] Esta circunstancia y el número reducido de benedictinos –14 en su fase inicial–, podrían invitar a pensar en un espacio de carácter semiprivado. Sin embargo, la ubicación del retablo en el altar mayor de la iglesia conventual coarta la opción de vincularla a un espacio de acceso restringido que limitara las supuestas críticas que pudiera alzar la representación de Fernando en Castilla.

Además hay que considerar las dimensiones de la obra y la factura. Era un retablo para ser visto, si bien las diversas particularidades iconográficas pudieran responder tanto a esta cualidad como a una más concreta significación deseada por el comitente.[593] Y quizá esa enjundia semántica requería si no de un lugar privado, sí al menos de un enclave próximo emocionalmente al promotor. Documentada su munificencia con esta comunidad benedictina, bien pudo concebir este convento como otra casa suya, literalmente, o como lugar de recogimiento personal. Así se inicia una primera propuesta. Con toda lógica el cronista del convento pucelano refería acerca de Sancho de Rojas: "Fue muy devoto a esta casa e la amó e acató como a cosa propia."[594] Si efectivamente concibió el convento benedictino como propio, no debe desdeñarse la opción de un encargo pictórico esencialmente personal, como justifican valores

---

[592] FERNÁNDEZ CORTIZO, Camilo. "«La regular observancia, resquebrajada»: visita y reformación de los monasterios gallegos de los religiosos de la Orden de San Benito en tiempos de los Reyes Católicos". FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E.; MONTERROSO MONTERO, J. M. (coor.). *Arte benedictino en los caminos de Santiago*. Sin lugar de edición: Editorial Tórculo, 2007, pp. 79 y 117.

[593] Algunas de ellas tratadas en HERRÁEZ ORTEGA, "Castilla, el Concilio…", cit.; ROBINSON, "Preaching to the …" cit.; NICKSON, **"**Art and Belief …" cit., entre otros.

[594] Extraído de HERRÁEZ ORTEGA, "Castilla, el Concilio…" cit., p. 7, envía a COLOMBÀS, "El Libro de…", cit., pp. 344-345. Nótese la generosidad del prelado con la casa benedictina, quien "*fizo la claustra de arriba e de abaxo a su costa. Item las capillas de Sancta María, e de Sancta Marina e de Sancta Catalina. Item el retablo del altar mayor e otro pequeño para Nuestra Señora. Éste nos procuró e ganó las tercias de Simancas, e Gería e Ciguñuela e diez mill maravedís de juro de heredat de nuestro señor el rey don Juan el segundo. Item nos dio la cruz de unicornio. Item fizo la casa de los huéspedes arriba e abaxo con sus corredores. Item otra muchas limosnas fizo, que non se pueden bien contar. Pero, según oymos a nuestros mayores, él espendió en esta casa de su fazienda doze mil florines o más. Aunque por negligencia de los que a la sazón vivían, non se escribió por menudo. Después de su vida ovimos diez mil maravedís de lo suyo, allende lo quel mandó para mercar parte de la huerta de Sant Agustín*".

formales e iconográficos específicos. Sea por agradecimiento a su magnificencia o por proximidad personal en vida, se sabe que semanalmente, mediante un responso en vísperas y una misa, se guardaba la memoria de Sancho de Rojas y la de su sobrino.

Todavía más significativo es que Sancho de Rojas eligiera al prior de San Benito como albacea testamentario durante la redacción de sus últimas voluntades. Claro que su compromiso inicial con la casa pucelana estaba sujeto a su cargo como obispo palentino en el ocaso del siglo XIV –Valladolid adolecía de sede episcopal y dependía de la diócesis palentina–, pero que más de dos décadas después, como arzobispo de Toledo, contara con el prior de San Benito en su testamento, no deja de ilustrar ese posible carácter familiar, si no privado, que le ofrecía la iglesia que albergaba el retablo principal de la iglesia conventual.

Podría objetarse que siendo San Benito un lugar tan afín a Sancho de Rojas no decidiera ser sepultado allí, solución que podría proponerse en función de aspectos de prestigio y poder.[595] Por otro lado, aunque su incesante y delicada actividad promotora generó otro espacio que ha sido interpretado como el lugar en el que Sancho de Rojas preparaba su descanso eterno, las afirmaciones de Gutiérrez Baños y otros autores respecto a las connotaciones funerarias del conjunto del Prado y un posible interés del recién nombrado arzobispo por descansar eternamente en San Benito refuerzan nuestra hipótesis.[596] No en vano, Ruiz y Quesada llega a afirmar que "*el retaule va presidir l'antiga església del monestir, als peus de la qual el bisbe de Palència Don Sancho de*

[595] Sancho de Rojas fue un auténtico hombre de estado, además de un prelado que hizo gala de unas inquietudes artísticas sin parangón: resulta lógico que decidiera darse sepultura en la primacial castellana, siguiendo el modelo de algunos de sus ínclitos predecesores como Gil Álvarez de Albornoz o Pedro Tenorio, que a través del impulso artístico de su sede pretendían consolidar la preeminencia del poder episcopal frente al regio en la catedral primada de España. Sobre la personalidad de Sancho de Rojas: FRENKEN, Ansgar. "El trabajoso y difícil camino hacia la unión: Sancho Sánchez de Rojas, arzobispo de Toledo, y el papel clave que jugó en la extinción del gran cisma de Occidente en el reino de Castilla". *En la España Medieval*, vol. 32, 2009, pp. 51-83. Para un análisis de la carga proselitista de la promoción en la sede toledana frente al poder regio MIQUEL JUAN, Matilde. "Esteve Rovira y Starnina en Toledo. El arzobispo Pedro Tenorio y la consolidación del poder episcopal". MÍNGUEZ, V. (ed.). *XIX Congreso Nacional de Historia del Arte. Las Artes y la Arquitectura de Poder*. Castellón de la Plana: Universidad Jaime I, 2013, pp. 2785-2806.

[596] Cfr. GUTIÉRREZ BAÑOS, "La corona en…", cit., p. 419; RUIZ I QUESADA, Francesc. "Els primers Trastàmares. La legitimació mariana d'un llinatge". TERÉS TOMÀS, M. R. (coor.). *Capitula facta et firmata. Inquietuds artístiques en el quatre-cents*. Valls: Cossetània, 2011, p. 77. El otro posible espacio sugerido como lugar de entierro por varios autores es la Capilla del Sagrario de la catedral palentina. Véase misma página del trabajo citado en esta nota de Ruiz Quesada y OLIVARES MARTÍNEZ, "Albornoz, Tenorio y…", cit., p. 153.

Rojas va fer construir la seva capella funeraria, dedicada a la Mare de Dèu, l'any 1407."[597] Su carrera eclesiástica le permitió ser sepultado no en San Benito, como al parecer planeaba hacia 1407, sino en la catedral toledana. No obstante, un retablo con fuerte carga fúnebre encargado por él a partir de 1415 siendo ya arzobispo acabaría amueblando ese lugar. Ante tal situación se generan dos planteamientos. El primero obedece a dataciones. Sancho de Rojas pudo encargar el retablo justo al enterarse de su nombramiento como arzobispo a finales de junio de 1415 y disponer de él en 1417, cuando ya está documentado su interés por crearse una capilla funeraria en la catedral primacial castellana. Desde luego el plazo es asequible al tratarse de una obra colectiva.

Profundizando en el asunto, ¿no intuiría Sancho de Rojas ya desde el momento en que es nombrado arzobispo toledano que su morada eterna iba a compartir espacio en la iglesia primacial castellana con las de sus predecesores en el nuevo cargo? Si como parece lógico así fue, el carácter funerario asignado a la obra –a través de sólo una de las múltiples lecturas de la misa de San Gregorio–, no tendría una relación directa con el recién nombrado arzobispo. ¿Sería descabellado dándole esa connotación fúnebre a la obra, afirmar que esa misa de san Gregorio homenajeara al personaje coetáneo más ilustre que había dado Castilla, quien había facilitado el acceso a la primacial castellana a Sancho de Rojas, y que a la sazón fallecía en abril de 1416? Nos consta el carácter excepcional y atrevido de la cuestión, especialmente por poner en un mismo plano un personaje vivo, un monarca fallecido y, si el dominico fuera Vicente Ferrer, un santo en vida.[598] No menos excepcional fue el promotor de la obra. Ni los otros dos personajes

[597] RUIZ I QUESADA, "Els primers Trastàmares…", cit., p. 77. Por otro lado, no se trataría del primer promotor que encarga un retablo sui géneris para un espacio que no coincidiría con el de su descanso eterno. Muy pocos años antes, en un extremo de la predela del retablo de los Siete Sacramentos, Bonifacio Ferrer se hizo retratar junto a sus hijos. En el otro, hizo pintar a su mujer y sus siete hijas fallecidas a causa de la peste. No obstante, el hermano de Vicente Ferrer fue enterrado en la Cartuja de *Valldechrist*, frente a la Capilla de las Almas. Sobre el citado retablo véase GARCÍA BORRÁS, Ximo. "En torno al retablo de Fray Bonifacio Ferrer". *Archivo de Arte Valenciano*, nº. 69, 1988, pp. 27-31. Para el lugar de enterramiento del cartujo, PLANILLO PORTOLÉS, José Ángel. "La importancia de las masías en la economía de Vall de Cristo". HOGG, J. *et al. Acta del Congreso internacional sobre las Cartujas valencianas*, tomo I. Valencia: Ayuntamiento de El Puig, 2004, pp. 323-338.

[598] El primer factor no es tan descabellado, como puede comprobarse en el ya citado políptico Stefaneschi de la Basílica de san Pedro en Roma. En su frontal anterior, el comitente Giacomo Gaetano Stefaneschi se hace retratar en vida, en una pose equiparable a la de Sancho de Rojas, mientras que en frente, en postura análoga a la de Fernando de Antequera se representa a Celestino V, quien había fallecido aproximadamente 25 años antes de la producción de la obra, realizada hacia 1320. Con todo, la excepcionalidad de la obra castellana invita a respuestas innovadoras, como vimos también en los casos

citados. Si atendemos a las particularidades del retablo atribuibles a un posible programa personal elaborado por Sancho de Rojas vinculado a su propia experiencia, pudiera perfilarse este esbozo que aquí mostramos.

Todavía asociado al destino y al uso de la obra, y retomando sólo parcialmente el argumento de Robinson, es menester recalcar otro valor semántico que podía encerrar la novedosa inclusión de la misa de san Gregorio, aun más si, como indica la autora, la comunidad benedictina de Valladolid estuvo encargada de guiar las almas de los nuevos conversos, circunstancia que no diferiría con la primera vía abierta, al menos sobre la elaboración de un programa muy concreto elaborado por el comitente en relación a un trato de favor con la casa benedictina. Dentro de ese supuesto carácter didáctico del retablo destinado a un público heterogéneo especulado por la autora, descuella la original inserción de la legendaria ceremonia milagrosa de Gregorio Magno, que puede leerse como cita Robinson para todo el retablo, en clave adoctrinadora. Robinson establece una serie de obras literarias que a su parecer influyeron poderosamente en la concepción del mueble litúrgico.[599] Cabría preguntarse si la respuesta ha de ser tan exclusiva, y si no tienen cabida otros condicionantes. Por ejemplo, las vías sólitas de la transmisión formal o, incluso por su carácter contextual más directo, el impacto de la figura vicentina, promotora intelectual de las medidas segregacionistas vallisoletanas como vimos en el primer capítulo.

La autora rechaza esta posibilidad ante una supuesta violencia radical del discurso del dominico, no explícita en el retablo.[600] En primer lugar hay que apuntar que esa intimidación verbal del valenciano empleada para con los judíos, no fue arma para

---

de Vázquez Janeiro y de Herráez Ortega. Por otro lado, esta cuestión podría reabrir el a nuestro parecer insuficientemente discutido *terminus ante quem* de finalización del retablo.

[599] Estos textos serían fruto de las manos de Abner de Burgos (a posteriori Alfonso de Valladolid), Francesc Eiximenis y Jacopo della Voragine como señaló Robinson en su trabajo ya citado.

[600] Resulta algo controvertido el discurso de Robinson, cuando argumenta el escaso eco de la figura de Vicente Ferrer en la concepción del retablo: "*The brothers of San Benito, moreover, made a choice in favor of conciliation over confrontation. The offer of Christian salvation couched in terms believed to be familiar to converso viewers exists in strong contrast to sermons written by Vincent Ferrer for Good Friday, which would almost certainly have been heard in the public squares of Valladolid, either during the Dominican preacher's visit or following it. St. Vincent's sermons were compiled and widely distributed among Dominican convents in the Iberian Peninsula at a moment almost exactly contemporary to that in which Eiximenis's Vida was being compiled.*" ROBINSON, "Preaching to the…", cit., p. 156.

con los conversos.[601] Aun así, lo que Robinson califica de didáctico, también podría denominarse disuasorio. Cierto que la misa de san Gregorio se muestra más sutil para ilustrar la verdadera presencia del cuerpo de Cristo en la hostia consagrada que la profanación del santísimo,[602] pero el panorama del momento no parece tan integrador en ese período.[603] Desconociendo el punto de vista de Sancho de Rojas respecto a la cuestión judía, desde luego la posibilidad apuntada por varios autores sobre la representación de Fernando de Antequera y de Vicente es más que sugestiva, puesto que Fernando y Vicente Ferrer, junto a Benedicto XIII, han sido presentados por la historiografía como cruzados contra los judíos.[604]

En las dos vías abiertas encajarían tanto el primer Trastámara que reinó Aragón como el futuro santo valenciano, más al considerar las argumentaciones que siguen con

---

[601] Aclaratorias pueden ser intervenciones vicentinas como la que sigue: "*E vosaltres, ¿havets de aquesta consolació, quant hun juheu se converteix? Molts christians folls són que no n'han consolació, que·ls deurien abraçar e honrar-los e amar-los; e fets lo contrari, que·ls menyspreau perquè són stats juheus, e no·u deveu fer, car Jesuchrist juheu fo, e la verge Maria abans fo juhia que christiana. Gran peccat és de escarnir-los, que·ls dien «retallat»; no·u deus fer, que axí seràs dapnat, com aquell fore si morís juheu; mas deveu-los adoctrinar en lo serví de Déu"*. SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, III, cit., p.70. En este sentido, llama la atención la ausencia de estudios que relacionen el posible peso de la homilética del valenciano en el programa del retablo. Sirva de ejemplo el descenso de Jesús a los infiernos representado en la obra y descrito en el *Sermón de la vida de Cristo representada en la misa solemne* y en otras intervenciones. Cfr.: SAN VICENTE FERRER, *Sermons de Quaresma*, II, cit., pp.172-174 y 177; SAN VICENTE FERRER, *Sermones*, III., cit., p. 203; SAN VICENTE FERRER**,** *Sermonario de San Vicente Ferrer del Real…*, cit., p. 426. No obstante, ya advertimos en el capítulo 2 la complejidad para establecer las vías de transmisión.

[602] Ambos episodios incluidos en una obra de carácter tan antisemita como el Retablo de la Eucaristía que se conserva en la iglesia parroquial de Villahermosa del Río (Castellón), realizado en el último cuarto del siglo XIV posiblemente por Llorenç Saragossà. Todavía más significativo es el recurrente empleo de ambos episodios en diversas obras del período. Cfr. MELERO MONEO, Marisa. "Eucaristía y polémica antisemita en el retablo y frontal de Vallbona de les Monges". *Locus Amoenus*, nº. 6, 2002-2003, pp. 21-40.

[603] Además de la predicación vicentina y de las normas segregacionistas indicadas, puede recordarse, entre otros episodios, la supuesta profanación de la hostia consagrada por parte de unos rabinos en Segovia durante la minoría de edad de Juan II. Asimismo, era notorio el antisemitismo radical de los neoconversos que alcanzaban puestos sociales de relevancia, entre los que destacó Pablo García de Santa María. También son significativas en este sentido las bulas de Benedicto XIII *Contra iudaeos* y *Etsi Doctoris Gentium*. Para el episodio segoviano anunciado, cfr. BARTOLOMEO HERRERO, Bonifacio. "La sinagoga mayor de Segovia y sus propiedades urbanas". *Sefarad*, vol. 72, nº. 1, 2012, pp. 191-225, en particular 196-201.

[604] Sirva la afirmación de Hinojosa: "(…) la confluencia de tres personalidades, como la de Benedicto XIII, San Vicente Ferrer y Fernando I, motivaron un endurecimiento de la actitud contra los hebreos…". Cfr. HINOJOSA MONTALVO, José. "Los judíos del Reino de Valencia durante el siglo XV". *Anales de la Universidad de Alicante. Historia medieval*, nº. 3, 1984, p. 145.

las que defendemos la inclusión de Fernando de Antequera y Vicente Ferrer en el retablo.

Si son extraordinarias las sendas creadas, impenetrables en este espacio, no lo es menos la personalidad de su promotor, que no respondía en absoluto a la figura de un hombre convencional: ni en la política, ni en las armas, ni en la promoción artística.[605] Tutor de Juan II y embajador en las misiones más delicadas al servicio de Fernando de Antequera como regente de Castilla, algunos de sus coetáneos lo acusaron de ser ambicioso en demasía atendiendo a su condición religiosa, circunstancia que generó entre otras disputas que círculos nobiliarios intentaran alejarlo de la corte al alcanzar Juan II la mayoría de edad.[606] Fue astuto y determinado en la batalla –así se deduce de su intervención en Antequera sobre la que volveremos–, además de un activo consumidor artístico desde muy joven, retomando un camino emprendido por su progenitora muy pocos años antes.[607] La personalidad de Sancho de Rojas es otro componente que puede justificar el carácter sorprendente de las propuestas interpretativas anunciadas anteriormente, que comparten esta cualidad con las conclusiones de Vázquez y de Herráez.

El retablo de Sancho de Rojas quizá pudo provocar el recelo de los castellanos, pero desde luego, contrastando el carácter del arzobispo y algunas de sus intervenciones en vida, puede resultar insostenible defender unívocamente que el monarca representado en la tabla central sea Juan II por la supuesta desconfianza que causaría una alusión al

[605] Pese a la relevancia de su figura, Sancho de Rojas no ha despertado interés especial en la historiografía. El trabajo más reciente, y hasta hoy más completo sobre el arzobispo de Toledo es el ya citado de FRENKEN, "El trabajoso y difícil…".

[606] Ese interés por el poder se manifiesta en la sucinta descripción que de él hace Pérez Guzmán: "(…) *Era muy sentible e, por consiguiente, asaz vindicatiuo, mas que a perlado se conuenia, pero a fin de mandar e rigir e aun de se bengar, algunas vezes usaua de algunas cabtelas e artes*". Cfr. PÉREZ DE GUZMÁN, Fernán. *Generaciones y semblanzas*. (Edición de Jesús Domínguez Bordona). Madrid: Espasa-Calpe, 1979, p. 55.

[607] Cfr. HERRÁEZ ORTEGA, "Castilla, el Concilio…" cit., p. 6, envía a PÉREZ DE GUZMÁN, Fernán. *Generaciones y semblanzas*. (Edición de José Antonio Barrio Sánchez). Madrid: Cátedra, 1998, p. 111; GARCÍA DE SANTA MARÍA, *Le parti inedite della…*, cit., pp. 304-305. María de Leyva, madre de Sancho de Rojas, restauró en la última década del siglo XIV la antigua capilla de Santa Catalina –hoy de San Juan de Sahagún – de la catedral de Burgos. Cfr. GUTIÉRREZ BAÑOS, "La corona en la…" cit., p. 382. El trabajo que ofrece una lectura más integradora de Sancho de Rojas como promotor artístico es el citado de Herráez, siendo insuficiente todavía para alcanzar la magnitud del prelado en esa faceta, pues concentra sus esfuerzos exclusivamente a la promoción del obispo en San Benito de Valladolid. Una introducción a la cuestión, revisable en tanto que aborda tres figuras y no sólo la de Sancho de Rojas en OLIVARES MARTÍNEZ, "Albornoz, Tenorio y…", cit., en particular pp. 148-162.

rey aragonés en Castilla. Contrariamente, la figura de Fernando de Antequera puede asociarse a una de las posibles causas últimas de su elaboración. La lealtad de Sancho de Rojas trascendería ese, para nosotros pretendido, desasosiego apuntado ya por los autores citados. Para calibrar la afinidad entre el arzobispo –cuyo linaje estaba vinculado ya antes de su nacimiento a la casa Trastámara–,[608] y Fernando basta señalar algunos datos:

En las Cortes de Segovia (1407) Fernando de Antequera, regente de la mitad meridional de la corona castellana encontró el principal baluarte a su ánimo de conquista en la figura de Sancho de Rojas.[609] Un apoyo que en situaciones varias repetiría el entonces obispo de Palencia, pero ya no sólo en calidad de representante de su estamento, sino como asesor político y bélico.[610] En compensación a los servicios prestados durante esta campaña, Fernando nombró a Sancho de Rojas primer conde de Pernía.[611]

Es Sancho de Rojas quien meses después del citado nombramiento acude al frente de una embajada a los concejos aragoneses para explicar que Fernando ha sido elegido en Castilla aspirante legítimo al trono de Aragón, auspiciado por el propio compañero de armas.[612] Posiblemente exagerado, no deja de ser sugestivo para nuestro

---

[608] El padre del futuro arzobispo fue reconocido defensor de la causa de Enrique II.

[609] Estas cortes fueron las primeras celebradas tras la defunción de Enrique III, monarca según las crónicas poco apto para la batalla. Por el contrario, Fernando encarnaba el espíritu de cruzado caballeresco, empeñado en restituir el territorio perdido ante los musulmanes a la corona que entonces regía. Como vimos en el primer capítulo, esta circunstancia se antojaría decisiva para convertirse pocos años después en monarca aragonés.

[610] El estudio más reciente respecto al protagonismo bélico de Sancho de Rojas al servicio de Fernando de Antequera en GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Santiago. "La participación de eclesiásticos castellanos en las empresas bélicas de la regencia y del reinado de Fernando I de Aragón". *Espacio, Tiempo y Forma. Serie III, Hª Medieval*, nº. 27, 2014, pp. 269-304. Relata el cronista de Juan II que en unos de los momentos más complejos del asedio de Antequera, Fernando comprobó que sólo con la toma de la sierra de la Rábida su operación podría alcanzar éxito. El silencio que se hizo en la reunión se quebró con las palabras de Sancho de Rojas: "*Señor, si vuestra merced manda, yo la tomaré con los que conmigo vienen en el ala derecha de vuestra batalla*". Véase ARRANZ GUZMÁN, Ana. "El episcopado y la guerra contra el infiel en las Cortes de la Castilla Trastámara". NIETO SORIA, J. M. (coor.). *La monarquía como conflicto en la Corona castellano-leonesa (c. 1230-1504)*. Madrid: Sílex ediciones, 2006, p. 273, envía a GARCÍA DE SANTA MARÍA, Álvar. *Crónica de Juan II de Castilla*. (Edición de Juan de Mata Carriazo y Arroquia). Madrid: Real Academia de la Historia, 1982, p. 317.

[611] MARTÍNEZ DÍEZ, Gonzalo. "Restauración y límites de la diócesis palentina Palencia". *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, nº. 59, 1988, p. 378.

[612] Cfr. FRENKEN, "El trabajoso y difícil…", cit., p. 58; PORRAS ARBOLEDAS, Pedro Andrés. *Juan II Rey de Castilla y León (1406-1454)*. Somonte-Cenero: Trea, 1995, pp. 53 y 55; VALLA, Lorenzo.

argumento el espectacular monólogo que Lorenzo Valla pone en boca de Sancho de Rojas empujando a Fernando de Antequera en sus pretensiones al trono aragonés:

> Ea pues, con la ayuda de Dios trata de obtener el reino que, a ciencia cierta, en mi opinión, te corresponde. El reino de Castilla, pese a que eran muchos los que querían que lo ocupases, porque no lo consideraste tuyo, renunciaste a él. Y así como no debemos ambicionar bajo ningún pretexto un reino que no nos corresponde, así también no debemos renunciar al nuestro por laborioso y peligroso que resulte. [613]

Aun con el evidente carácter partidista de la obra de Valla y la notable distancia temporal, la citada arenga sería un elemento muy a considerar en el análisis de la tabla central del retablo de Sancho de Rojas, que imaginamos fue escogida no casualmente por López Moreda como portada para su edición de la vida de Fernando de Trastámara realizada por el reconocido humanista al servicio de Alfonso el Magnánimo.[614] Mensurable la objetividad de la pluma de Valla, no deja de reflejar una idea esencial que confirma la batería de datos que proponemos: Sancho de Rojas fue uno de sus colaboradores más leales, si no el que más. La obligación de Valla era ensalzar al Trastámara, pero poner precisamente en boca de Sancho de Rojas ese enaltecimiento no puede ser ni casual ni gratuito. Tampoco faltan las fuentes coetáneas que establecen los inquebrantables vínculos entre los dos protagonistas. Recordamos el reclamo del poeta Villasandino, quien vimos cómo solicitaba a Sancho de Rojas que mediara para concertarle un encuentro con el futuro monarca, el de Alvar García de Santa María, hermano de Pablo García de Santa María, quien dice de Sancho de Rojas *que era muy*

Historia de Fernando de Aragón. (Edición de Santiago López Moreda). Madrid: Akal, 2002, pp. 25 y 108.

[613] La intervención de Sancho de Rojas, obra de la pluma de Valla, se produce tras la noticia de la defunción de Martín I de Aragón. Cfr. VALLA, *Historia de Fernando…*, cit., p.131. Existen más fuentes que narran este tipo de actitud leal de Sancho de Rojas hacia Fernando de Antequera. Cfr. ARRANZ GUZMÁN, "El episcopado y la…", cit., p. 270. Por otro lado, la construcción idealizada de la figura de Fernando por parte de Valla ha sido estudiada en varias ocasiones. Véase por ejemplo LÓPEZ MOREDA, Santiago. "El modelo de *princeps* en la obra histórica de Lorenzo Valla". En: http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas56/16_-__S._Lopez_Moreda.pdf (Fecha de consulta: 18/10/2015).

[614] Cfr. VALLA, *Historia de…* cit., portada de la obra.

su privado (refiriéndose al regente Fernando), o la afirmación de Pérez de Guzmán sobre el prelado, quien fue *muy açebto e allegado al rey don Fernando de Aragón*.[615]

Además, conforme nos acercamos al momento de producción de la obra los vínculos todavía se estrechan más. El promotor de la obra que nos ocupa acudió al enlace de Alfonso, primogénito de Fernando de Antequera, celebrado en Valencia en 1415, en calidad de padrino de María de Castilla.[616] Sancho de Rojas accedía precisamente entonces al arzobispado toledano, según varios autores por intercesión de Fernando ante Benedicto XIII:

> *Fueron las bodas en juebes, a diez días de junio del año MCCCCXV, y allí, en aquella çiudad, [Valencia] probeyó el papa Benedito del arçobispado de Toledo a don Sancho de Rojas, obispo de Palençia a suplicaçión del rey don Fernando…*[617]

Sancho de Rojas fue albacea testamentario de Fernando y su compromiso con los Trastámara, heredado de su linaje, trascendió la vida del primer monarca aragonés con ese apellido.[618] Tanto, que durante la ceremonia de la mayoría de edad de Juan II (1419), Sancho de Rojas presentó su discurso mediante una loa a Fernando de Antequera, fallecido tres años antes, instando al nuevo rey a que no olvidara todo lo que había hecho por Castilla Fernando.[619] Quizá esta intervención también debe

---

[615] La noticia de Villasandino la citamos en las notas 155 y 156. Ahondando en este caso, es menester enviar a RODRÍGUEZ DE CASTRO, José. *Biblioteca Española que contienen la noticia de los escritores rabinos españoles desde la época conocida de su literatura hasta el presente*. Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1781, p. 292, donde se explica cómo Sancho de Rojas encargaba al mismo escribano del rey una ácida respuesta construida con siete octavas y una finida. La información de Santa María, datada hacia 1408, en FRENKEN, "El trabajoso y difícil…", cit., p. 57. Asimismo véase, PÉREZ DE GUZMÁN, *Generaciones y semblanzas*, en la edición de Barrio Sánchez ya citada, p. 111.

[616] FRENKEN, "El trabajoso y difícil…", cit., p. 59.

[617] Cfr. ANÓNIMO. *Crónica incompleta del reinado de Fernando I de Aragón*. (Edición de Luis Vela Gormedino). Zaragoza: Anubar, 1985, p. 56. Benedicto XIII disponía en Aragón de un monarca casi creado por él. El nombramiento del nuevo arzobispo, íntimo de Fernando, sembraba un caldo pro aviñonés en la sede principal de Castilla ante la convulsa situación que preveía el Papa Luna.

[618] Cuatro personas más compartieron el honor y la responsabilidad de ser albaceas testamentarios de Fernando de Trastámara: la reina Leonor, el confesor de Fernando de Antequera Diego de Moxena, el Vicecanciller Diego Fernández de Vadillo y el Maestre Racional del principado de Cataluña, Bernat Gualbes. Cfr. FRENKEN, "El trabajoso y difícil…", cit., p.71. Sancho de Rojas fue definido por Nieto Soria como el modelo de eclesiástico en contra de Juan II cuando se interponían los intereses de los infantes de Aragón. Cfr. NIETO SORIA, José Manuel. *Iglesia y génesis del estado moderno en Castilla (1369-1480)*. Madrid: Editorial Complutense, 1993, pp. 249-263.

[619] Cfr.: GÓMEZ REDONDO, Fernando. "Discurso y elocución en la crónica de Juan II". *Cahiers de linguistique et de civilisation hispaniques médiévales*, nº. 27, 2004, p. 240; PORRAS ARBOLEDAS, *Juan II Rey…,* cit., pp. 79 y ss.

considerarse en la identificación de los personajes. Al menos evidencia que si ese supuesto antifernandismo existía en parte del auditorio que escuchó la arenga, poco o nada le importunó a Sancho de Rojas.

Aun a riesgo de errar, defendemos fehacientemente que el monarca representado en el retablo de Sancho de Rojas es Fernando I de Aragón, sugiriendo incluso que su figura, ubicada con una presencia idéntica a la del promotor, responde al deseo del primero por homenajear al segundo, estuviera el Trastámara vivo o fallecido en el momento de finalización de la obra. A nuestro parecer, los autores que indican la ausencia del sentido de conmemorar a Fernando por tratarse de un monarca de otra Corona, no contemplan que las circunstancias específicas del acceso a ese reinado también fueron muy particulares.[620] Fernando de Antequera nació en Medina del Campo, fue castellano, hijo y hermano de monarca castellano y regente castellano. Fue él quien reimpulsó la conquista y quien reabrió la opción de devolver a la cristiandad toda la península en el seno de la corona castellana. Más interesante al respecto es la aureola que se había forjado en Castilla –más patente que en Aragón– sobre su figura, pues además de encarnar al héroe cruzado que tanto ansiaba la cristiandad peninsular en general y Benedicto XIII en particular, había mostrado ser un regente extremadamente leal: en más de una ocasión pudo haber dado un golpe de autoridad y ostentar la corona castellana. Nunca lo hizo. Representaba, también en ese sentido, unos valores poco comunes entre reyes y regentes.

Creemos que la idea esencial que denotaban las palabras de Sancho de Rojas inventadas por Lorenzo Valla estaba también constituida en las élites castellanas: Fernando de Antequera simbolizaba el paradigma de la justicia poética, había sido fiel a su hermano en detrimento a sus aspiraciones al trono castellano y la rueda de la fortuna, tan presente en el imaginario colectivo del momento (y representada en uno de los entremeses de la coronación de 1414 como vimos), había realizado un giro inesperado y lo había convertido en monarca de otra corona. Algunos intelectuales del momento, con el citado Moxena a la cabeza, y probablemente parte del populacho justificaron este giro por la devoción de Fernando a María, documentada precozmente merced a la creación en 1403 de la divisa de la Jarra y el Grifo.

[620] HERRÁEZ ORTEGA, "Castilla, el Concilio…" cit., p. 13, cita diversos autores que rechazan la identificación de Fernando.

Quizá ese sentimiento antitrastámara entre la nobleza fuera palpable en contra de sus hijos, especialmente tras el golpe de Tordesillas (1420) protagonizado por el infante Enrique de Aragón.[621] Pero precisamente el movimiento del citado infante contravenía frontalmente el comportamiento desarrollado por su padre en vida. Además convendría sopesar la hipotética relevancia de la opinión pública, incluso si ésta existiera. Todavía más si el comitente susceptible de verse coartado a representar a Fernando era el prelado de la primacial castellana, prácticamente único responsable de la regencia de la misma corona tras la muerte de Fernando hasta la mayoría de edad de Juan II.[622] Sancho de Rojas manifestaba su afinidad al Trastámara en el encargo pictórico, como lo hizo en acto y en palabra. Parece improbable que la imagen de Fernando se manchara en Castilla durante su breve reinado de la corona aragonesa, así como una hipotética influencia de esa discutible mácula en Sancho de Rojas, cuya autoridad trascendía cualquier necesidad de justificación por representar al monarca de un reino extranjero.

Poco considerado, uno de los aspectos más novedosos de la tabla central del retablo de Sancho de Rojas es el tamaño de los personajes históricos recreados, que con amplio aparato especulativo –no menos válido al nuestro– ha sido justificado por dos causas.[623] Nosotros creemos que pueda ser vinculable al carácter excepcionalmente personal de la obra: no sólo a nivel formal, por el volumen de esos personajes, sino también por quienes representan. La contrastada erudición y sensibilidad artística del donante estimulan esta opción, más al analizar las biografías de Sancho de Rojas y

---

[621] Incluso esta aserción pudiera ser discutible; como es sabido, no faltaron colaboradores castellanos a sus pretensiones.

[622] Sirva de ejemplo que una de las primeras acciones emprendidas por el prelado castellano fue eliminar de la corte a los favoritos de la reina. Cfr. PASCUAL MARTÍNEZ, Lope. "La cancillería real castellana durante la regencia del infante don Fernando de Antequera". *Miscelánea Medieval Murciana*, nº. 11, 1984, p. 188. Por otra parte, conviene recordar que el primer Trastámara en llegar a la corona castellana, Enrique II *de las Mercedes*, se había cuidado de consolidar su imagen en territorio aragonés al patrocinar en 1370 una capilla en el convento agustino de Valencia bajo la advocación de la Virgen de Gracia. Otro ejemplo significativo es la tabla de la Virgen del Tobed para la iglesia de Santa María del Tobed (Zaragoza), encargada por el propio Enrique de Trastámara circa 1360, antes de tomar posesión de la Corona de Castilla.

[623] Recordamos que Vázquez Janeiro aboga por defender que el tamaño insólito responde a que el prelado representado es san Ildefonso, –sin incluir la explicación de las proporciones casi idénticas de Fernando I– mientras que Herráez indica que "sólo una representación genérica del rey incluso del primado, explicaría el tamaño natural que se ha otorgado a los donantes". HERRÁEZ ORTEGA, "Castilla, el Concilio…", cit., p. 16. Aunque no expresamente, del texto de Gutiérrez Baños se deduce que otra respuesta sobre el tamaño del prelado y del monarca es vinculable al argumento tradicional de la doble promoción del retablo. Cfr. GUTIÉRREZ BAÑOS, "La pintura gótica en la…", cit., pp. 97-98.

Fernando de Antequera, sublimada por las excepcionales circunstancias que vivieron: el primero acabaría presidiendo la primacial y la regencia de facto castellana, el segundo la corona aragonesa. [624]

Más arriba hemos señalado indirectamente que tampoco parece irrefutable el otro argumento que niega la representación de Fernando, el del breve período de ejecución de la obra, que varios autores han estipulado en 1417 al documentarse el deseo de Sancho de Rojas de construir su capilla funeraria en la catedral de Toledo. En primer lugar esta fecha de finalización parece revisable, en tanto que descarta una praxis comprobada de la actividad promotora de Sancho de Rojas: tanto la nueva sillería de la catedral de Palencia como la Capilla del Sagrario del mismo edificio se realizan durante el arzobispado toledano.[625] Siguiendo el mismo planteamiento establecido por los partidarios de reconocer a Juan II, estos otros dos productos artísticos habrían de haberse finalizado antes de 1417, circunstancia que seguro no acaeció.[626] ¿Qué impide que esta cualidad documentada de los encargos palentinos coetáneos de Sancho de Rojas no la pudiera compartir el retablo vallisoletano? A nuestro parecer nada. Pero incluso dando por bueno el plazo de ejecución del retablo podría explicarse, enlazando un argumento tratado, una respuesta consistente. Efectivamente la obra es posterior a junio de 1415 como lo confirman los atributos del prelado, mientras que la muerte de Fernando se produjo a principios de abril de 1416. Aunque la contrastada multiplicidad de manos no fuera suficiente para acotar el período de ejecución a las fechas señaladas, no encontramos impedimento alguno a la continuación del retablo, quizá con un

[624] Entre las novedades adscribibles a la promoción de Sancho de Rojas, se halla la sillería de la catedral palentina que presenta una aparición temprana de un repertorio formal próximo al del gótico flamígero. Ya hemos señalado que Sancho de Rojas además de contar con su formación y una intensa actividad como embajador, provenía de un importante linaje que ya había participado en la comisión de productos artísticos. Aunque falta mucho recorrido para comprender la figura de Sancho de Rojas, las noticias conservadas invitan a pensar que fue, como otros predecesores suyos, un promotor de primer orden. El rasgo relevante de la promoción artística del obispado bajomedieval castellano ha sido apuntado entre otros por Yarza, quien hablando de estos prelados señala que están en óptimas condiciones, no compartidas por la mayor parte del clero, de constituirse en los promotores más audaces, o al menos más importantes, de empresas artísticas que desborden los marcos geográficos de sus diócesis. Cfr. YARZA LUACES, Joaquín. *Los Reyes Católicos: paisaje artístico de una monarquía*. Madrid: Nerea, 1993, p. 168.

[625] OLIVARES MARTÍNEZ, "Albornoz, Tenorio y…", cit., p.153.

[626] Aunque la silla episcopal se finalizaba el mismo año de defunción de Sancho de Rojas (1422), el proceso, ya bajo sustento de otros promotores, se alargó hasta 1440. Véase OLIVARES MARTÍNEZ, "Albornoz, Tenorio y…", cit., p.153.

renovado sentido de homenaje, como referimos al notar las connotaciones funerarias de la obra. Sería válido preguntarse si la muerte de Fernando provocaría si no el impulso inicial de la obra, alguna modificación del programa, en caso de haberse iniciado ya el conjunto.[627]

4.1.2. ¿San Vicente Ferrer?

La tercera, última, y más delicada figura que vamos a analizar es la del santo dominico que presenta a Fernando de Antequera ante el Niño, quien simultáneamente coloca la corona al rey. Sin duda se trata del personaje que más nos interesa, pero razones argumentativas nos han empujado a postergar su estudio.

Una opinión generalizada, y con gran fundamento, señala que se trata de santo Domingo.[628] En el momento de ejecución de la obra sólo existían tres santos de esta orden y la ausencia de cualquier atributo orienta a posicionarse por su fundador.[629] Sin embargo, algunas explicaciones sobre su inclusión nos parecen revisables. El que pertenecieran a la orden dominica confesores reales (se citan entre otros el del monarca aragonés, el de Catalina de Lancaster, el de Juan II y el de Sancho de Rojas), parece un argumento algo vago.[630] Quizá más fiable sería rastrear pistas que nos indujeran a determinar una devoción concreta de Sancho de Rojas por santo Domingo o una filiación determinante por la orden de predicadores: con base en sus datos biográficos y encargos artísticos no hemos hallado nada relevante, a diferencia de lo que sí ocurre por

[627] El modo tradicional de contratación bajomedieval concuerda: la capitulación inicial ante notario incluía, además de una mención sucinta sobre el programa iconográfico, un pago inicial. Pero el segundo pago ya se producía habitualmente en el ecuador del proceso, cuando ya se habían elaborado las tablas, los yesos y el dibujo provisional. Aunque dependía de muchos factores, esta primera fase podía ocupar unos pocos meses, por lo común entre 2 y 5, al menos así ocurría en la producción de la Corona de Aragón.

[628] Ya indicamos que, en el estado actual de conocimiento, descartamos la opción apuntada por varios autores sobre la identificación de este dominico como san Bernardo.

[629] Santos ya citados en nota 6.

[630] Lo usual es que todos los personajes citados contaran simultáneamente con confesores de otras órdenes. Aunque por cuestiones políticas los franciscanos fueron relevados de este cargo en la corte castellana, y por lógica, el mayor número de esas sustituciones fueron ejercidas por dominicos, no puede considerarse en absoluto motivo directo para la inclusión del dominico en el retablo de Sancho de Rojas. Esta lógica no sólo obedece a que junto a la franciscana la orden dominicana fue la más numerosa y relevante, sino porque la impulsora de esa medida fue Catalina de Lancaster, quien sí había mostrado una especial sensibilidad con esta orden, no sólo fundando el convento de Santa María de Nieva, sino, entre otras muestras, gustando de alojarse en las casas de la orden predicadora durante sus desplazamientos.

ejemplo con Pablo de Santa María, con el que abríamos esta exposición.[631] Aspecto que en absoluto implica que el santo representado no sea santo Domingo. Frente a la práctica de otros estudios aquí citados, no somos partidarios de aportar respuestas conclusivas a cada uno de los interrogantes creados, aunque lo deseáramos. Las más de las veces es un imposible. Dando por verosímil que efectivamente sea santo Domingo, vamos a aportar algunas noticias sugestivas para plantear que, a las excepcionalidades ya esbozadas del retablo, cabría añadir otra posible: San Vicente Ferrer.

Por cierto temor a parecer obnubilados en nuestro tesón de ver donde no había, teníamos este breve análisis estacionado. Sin embargo, no ser los primeros en apuntar esta opción nos estimula para su desarrollo, esto al menos sí, de manera inédita. Y aunque sí anunciamos que pensamos que el dominico allí representado reflejaba el deseo de Sancho de Rojas de evocar al valenciano, no nos mostraremos tan contundentes como Piquero cuando afirma que:

> *(...) el otro personaje, con hábito blanco y manto negro, se ha identificado en ocasiones como santo Domingo de Guzmán y responde sin duda a la representación de san Vicente Ferrer, cuya presencia al lado del monarca se justifica por su intervención en el Compromiso de Caspe.*[632]

Nosotros sustituimos el "sin duda" de Piquero por un probablemente, aunque a continuación aportemos un razonamiento más elaborado que el que arguyen Piquero y otros autores adeptos a su –también nuestro– posicionamiento. Por otro lado, afirmar que se representó a Vicente Ferrer por su participación en el Compromiso de Caspe es reducir a la mínima expresión una respuesta, además de no clarificar los peros que coherentemente argumentan los detractores de esta opinión, condición *sine qua non* para resolver dudas. Seguiremos un método similar al empleado con la figuración hipotética de Fernando de Antequera, con la salvedad de contar con un menor número de testimonios por el dispar cargo de los dos personajes.

---

[631] CASILLAS GARCÍA, "La polémica sobre los derechos…", cit., pp. 133-136.

[632] El tema lo resume en similares términos en buena parte de sus publicaciones al respecto. Esta cita la extraemos de PIQUERO LÓPEZ, Mª Ángeles. *Rodríguez de Toledo y el retablo del arzobispo Sancho de Rojas*. En: http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/contextos/7533.htm (Fecha de consulta: 16/05/2013).

Aunque en absoluto es determinante, y tal vez no trascienda lo anecdótico, Sancho de Rojas estudió en Toulouse, probablemente derecho canónico, donde vimos que también Vicente Ferrer cursó teología.[633] Los dos personajes, hijos segundones de familias notables –aunque de mayor alcurnia la del castellano–, acudirían a la sede del tomismo intelectual con una diferencia aproximada de 3 ó 4 lustros, habida cuenta del nacimiento de Sancho en torno al 1370. No obstante, asociados a la fama del dominico y a los cargos de Sancho de Rojas como prelado y regente, sus vidas se entrecruzarán en más de una ocasión, directa o indirectamente, con las figuras de Fernando de Antequera y de Benedicto XIII como nexos de esos contactos.

Abrimos un pequeño paréntesis para dar cuenta de una disquisición literaria no tenida en cuenta por los autores que hemos consultado para abordar la iconografía del retablo. Cuando Brian Dutton y Joaquín González editaron el Cancionero de Juan de Baena incluyeron varios *dezires* donde identificaron menciones explícitas a Fray Vicente Ferrer. La más sugestiva se hallaba en esta composición de Alfonso Alvárez de Villasandino dedicada al arcediano de Guadalajara, Gutiérrez Álvarez de Toledo:

A quen ajuda o Rey ensalçado,
A muy noble Reina, o gentil Infante,
O grant Condestable e o Almirante,
Pero López de Ayala, desí Juan Furtado,
Depois tod'o prez do reno juntado,
¿pois cómo lle possen fazer encrente
Que possa turbar tal feito Viçente,
Ainda que fosse mil tanto letrado?

De otras bondades o vejo arnesado,
Ca es sabidor e de boa vida,
Lindo Fidalgo, persona complida,
Con toda cordura, leal, mesurado;
Demáis que ajuda, ventura e estado,
Proeza, concordia, que son de su parte,
¿pois cómo lle pode Vicente con arte
Poner turbamento en o arçobispado?

[633] Cfr. FRENKEN, "El trabajoso y difícil…", cit., p. 54.

Por esto, amigos, só emaginado
En cuyo esforço Viçente o faz,
O esta dentera, si es de o agraz,
Foi ben azeda no tempo passado;
O si es por esto, es mal consellado
E si por enveja, es ben fol de plan,
Salvante si atende a o Taborlán,
Que de otro non pode él ser ajudado.

Por ende, amigos, só maravillado
Das cosas que vejo contra razón:
Un gato pequeño fillar entençón
Con un león forte tan ben heredado;
Ca per esperença es visto falado
Que por un bramido d'um soo león,
Devrién cantos gatos qu'en o mundo son
Fugir, canto máis un magro cuitado.[634]

Este texto nos sirvió durante algunos meses de argumento sólido para pensar que el dominico representado en el retablo de Sancho de Rojas era Vicente Ferrer. Nos explicamos. Gutiérrez Álvarez de Toledo, nacido en 1374, fue obispo de Palencia desde el 2 de julio 1423, Arzobispo de Sevilla desde 1439 y de Toledo desde 1442, muriendo en 1446. Lo realmente interesante es que fue electo arzobispo de Toledo hacia 1411, pero no recibió la confirmación papal, obteniendo finalmente el arzobispado Sancho de Rojas en 1415. Brian Dutton y Joaquín González señalaban que el poema aludía a esta circunstancia donde se evidenciaba que el tal Vicente (Ferrer en opinión de los citados) se había convertido en el obstáculo esencial para Gutiérrez Álvarez de Toledo en su objetivo de alcanzar la mitra toledana, en claro beneficio de Sancho de Rojas. Los editores del Cancionero de Baena establecían así un vínculo directo entre el nombramiento de Sancho de Rojas como arzobispo de Toledo y *Mestre Vicent*, aspecto determinante para nuestros intereses. Aunque disponemos de novedosos testimonios para pensar que Ferrer fue representado en el retablo que nos ocupa, esta composición

[634] DE BAENA, Juan Alfonso. *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. (Edición de Brian Dutton y Joaquín González Cuenca). Madrid: Visor Libros, 1993, pp. 189 y 190 (*dezir* 162).

poética debe descartarse como tal a tenor de lo expuesto por José Manuel Nieto Soria, quien adelanta la elaboración del *dezir* al año 1401 e identifica al enigmático Vicente como Vicente Arias Balboa, miembro de gran prestigio del cabildo toledano, arcediano de Toledo en 1401 y jurista de reconocido prestigio, cuestión que explicaría su alusión a capacidad como letrado.[635]

Sin documentación consistente ni sobre el papel desempeñado por Vicente Ferrer ni sobre las ocasiones concretas de su primera estancia en Castilla como miembro de la legación pro aviñonesa junto al todavía cardenal Pedro de Luna, acotaremos los datos a partir de su campaña castellana de 1411-1412 analizada con esmero por Cátedra, cuyo inicio se debe a una invitación precisamente de Pablo de Santa María a Vicente Ferrer.

Ya hemos visto en el capítulo primero la expectación que creaba la llegada de Vicente Ferrer, ahora como *legatus a latere Christi*, a las diversas poblaciones castellanas durante esa empresa, incluyendo la solicitud de un informe por parte de Fernando de Antequera sobre el contenido de la predicación de Vicente Ferrer en Toledo. Uno de los puntos culminantes de esta campaña de Ferrer fue su visita a la corte castellana en Ayllón durante los meses de septiembre y octubre de 1411, solicitada esta sí, por el propio Fernando. Que coincidieron los tres (Ferrer, Sancho de Rojas y Fernando) es evidente, tal y como se deduce de los escritos de Villasandino. Tampoco parece discutible que el regente castellano y Vicente Ferrer, posiblemente la mayor autoridad eclesiástica moral del momento –con proyección inaudita en los asuntos del siglo– se reunieran con objeto de tratar las posibilidades reales del acceso al trono aragonés: en junio de 1411 Fernando había hecho ya pública su candidatura.[636] En las entrevistas ayllonenses entre Fernando y Vicente Ferrer podría estar presente quien a todas luces era otra mano de Fernando de Antequera, autodefinido como *fechura* del

[635] NIETO SORIA, José Manuel. *Un crimen en la corte: caída y ascenso de Gutierre Álvarez de Toledo, Señor de Alba (1376-1446)*. Madrid: Sílex ediciones, 2006, pp. 94-99. El sepulcro de Vicente Arias Balboa se encuentra en la capilla de San Blas de la catedral de Toledo.

[636] SESMA MUÑOZ, J. Ángel; LALIENA CORBERA, Carlos. "Las élites políticas de Aragón durante el interregno y el Compromiso de Caspe". SESMA MUÑOZ, J. A. (coor.). *La Corona de Aragón en el centro de su historia 1208-1458. El interregno y el Compromiso de Caspe*. Zaragoza: Gobierno de Aragón y Grupo CEMA, 2012, p. 187. Unos meses antes Fernando ya gestionaba internamente su candidatura, celebrando un consejo con los más importantes hombres castellanos –entre ellos Sancho de Rojas– y con peritos en derecho sobre sus pretensiones lícitas de suceder a Martín el Humano. Cfr. FRENKEN, "El trabajoso y difícil…", cit., p. 58.

infante, es decir, un hombre cuyo éxito es producto del apoyo de Fernando.[637] Aun rechazando el carácter especulativo de la presencia de Sancho de Rojas en esas reuniones indocumentadas, parece obvio que al menos sería informado puntualmente. De lo contrario no se explica que Sancho de Rojas encabezara diversas delegaciones, antes y después de los acontecimientos de Ayllón representando las pretensiones de Fernando a la corona.[638]

Es muy osado aventurar que el obispo y el futuro santo tejieran alguna planificación, más si damos por cierta la probable imparcialidad del dominico, quien ni tan siquiera sabía entonces que acabaría formando parte del reducido tribunal encargado de dilucidar quién era el pretendiente óptimo al trono aragonés. Mucho más razonado es afirmar que Sancho de Rojas percibiría durante esas semanas la santidad que rezumaba Vicente Ferrer a los ojos de sus conterráneos, según describen además de las fuentes que hemos citado, otras noticias ofrecidas por literatos del momento. Álvar García de Santa María relataba sobre Vicente Ferrer en su Crónica de Juan II, encargada en su fase inicial por el propio Fernando de Antequera: "*E como él era viejo, yva por el camino cavalgando en un asno, e en pos dél aquella gente con gran devoçión que en él tenían, que hera santo ombre.*"[639]

Asimismo, parece irrefutable que el efecto de la predicación de Vicente Ferrer se hizo especialmente visible en Valladolid, donde se hallaba el núcleo benedictino reformista castellano que albergaría el retablo de Sancho de Rojas. El obispo entonces

---

[637] VILLARROEL GONZÁLEZ, Óscar. "Eclesiásticos en la diplomacia castellana en el siglo XV". *Anuario de Estudios Medievales*, nº. 40, vol. 2, 2010, p. 815. El concepto *fechura*, hoy en desuso, podemos vincularlo a la tercera entrada del término hechura que propone la R.A.E.: "Una persona respecto de otra a quien debe su empleo, dignidad y fortuna." En: http://lema.rae.es/drae/?val=fechura (Fecha de consulta: 29/05/2013).

[638] Noticias al respecto en: VILLARROEL GONZÁLEZ, Óscar. *El rey y la Iglesia castellana. Relaciones de poder con Juan II (1406-1454)*. Madrid: Fundación Ramón Areces, 2011, p. 682; FRENKEN, "El trabajoso y difícil…", cit., p. 58; CANELLAS LÓPEZ, Ángel. "La instauración de los Trastámara en Aragón". *Cuadernos de Historia de Jerónimo Zurita*, nº. 4-5, 1953, p. 28.

[639] Extraído de CÁTEDRA GARCÍA, "La predicación castellana…", cit., p. 307. También ilustra la percepción de hombre santo que destilaba Vicente Ferrer la afirmación de Manuel de Lando: "(…) *Por ende, señores, sin dubda creamos que bive alunbrado de gracia divina*". Desconocemos el momento concreto de la elaboración del panegírico a Vicente Ferrer escrito por Ferrán Manuel de Lando (+ 1449), quien sirvió a Juan II, aunque el presente del verbo vivir apunta a antes de 1419. Ya advertimos en el primer capítulo el escaso eco que ha tenido esta composición en los estudios vicentino que reproducimos en el capítulo 6. Cfr. DE BAENA, Juan Alfonso. *Cancionero de Juan Alfonso de Baena.* (Edición de Pedro José Pidal y Carniado). Madrid: Rivadeneyra, 1851, pp. 290-292.

de la diócesis palentina, a la cual pertenecía la iglesia vallisoletana, fue testigo de las ordenanzas segregacionistas contra judíos y musulmanes estipuladas por la regente Catalina, también impresionada con la oratoria de Vicente Ferrer. Quizá sólo sea casual. Demasiada coincidencia supondría que en el convento destinado a liderar la reforma castellana (San Benito de Valladolid) se representara –siempre que sea nuestro santo, e insistimos en que no lo aseguramos– al precursor de la observancia en la península, quien a la sazón había predicado en esa misma ciudad.[640]

Como vemos, la supuesta inclusión de Vicente Ferrer en el retablo no sólo es vinculable al favor del dominico a Fernando de Antequera durante el arreglo caspolino. En este aspecto sintetizaremos por lo mucho que se ha escrito al respecto: durante la gestación del Compromiso, Sancho de Rojas, como valido de Fernando, tuvo un papel fundamental en el marco de acción que le fue posible, mientras que será Vicente Ferrer el que lo ostente en la resolución compromisaria. [641]

Desde la perspectiva histórica los nexos entre el promotor del retablo y el dominico no finalizaron tras el Compromiso, y nos atrevemos a apuntar que se reforzaron. Si la particular trayectoria de Fernando aglutinó sentimientos contradictorios a ambos lados de la frontera castellano-aragonesa tras la publicación del nombre del monarca por parte de Vicente Ferrer, aspecto que en el área castellana hemos puesto en tela de juicio, es justo indicar que Sancho de Rojas y Vicente Ferrer se convertirían en los principales valedores del Trastámara en sus correspondientes territorios.[642]

Conocida la defensa a ultranza de Fernando de Antequera por parte de Vicente Ferrer, retomaremos el fragmento del sermón en la festividad de san Juan Evangelista del valenciano, pronunciado en Valencia el 27 de diciembre de 1412, reproducido parcialmente en el primer capítulo:

---

[640] Recordemos que las leyes segregacionistas estaban restringidas exclusivamente a Valladolid y que esta circunstancia es una de las causas plausibles de los resultados modestos obtenidos. En todo caso, se refuerza el sentido impulsor reformista de la ciudad castellana.

[641] Como vimos en el capítulo de la biografía, fue esencial el protagonismo entre bambalinas de Benedicto XIII.

[642] Estos marcos de acción correspondientes a Sancho de Rojas y Vicente Ferrer comprenden las respectivas coronas en las que nacieron. Autores como Perarnau insisten en que este tema fue muy frecuente en la predicación vicentina por tierras catalanas en los meses posteriores.

> *En aquell punt que yo pronuncí la sentència en Casp, totes les bandositats cessaren: los genovesses ja havien armat per occupar-se Aragó, los moros de Granada tremolen, mas vosaltres rey haveu: No havem rey qui li diu hom: «Oo, per amor de mi», etc. Bon Martinet! Què més diu la auctoritat? Que·l coronà la sua mare, no diu pare. Nostre Senyor Deús Jesuchrist, en quant hom, no hac pare, mas mare, e·l regne de David se pertanyie a Jesuchrist. Dien alguns: «Lo nostre rey de dona ve! Oo, e nostre Senyor no donà excel·lència a nostre rey!» Vejats què vos diré: No ha huy hom e·l món, mascle e legítim, que tan acostat sie al nostre rey en Martí, ne al rey en Pere. Per què diu mascle? Per foragitar dona, que no havem mester dona en rey en Aragó. Molts grossers dien: «E qui serà rey?» E si les aus ó dien! Frederich, Frederich, tapau-vos la boca! Pensau que nosaltres, nou persones, no hajam vist los drets de quiscú? Dirà algú de vosaltres: «Hoc, mas aquest ve de dona». Semblant era Jesuchrist, que la successió li venia de David per la mare. Item més, lo primer rey de Aragó, fill de dona Petronilla, dret hac per part de dona de ésser rey. Item més, vos dich que de part de pare e de mare aquest rey tot és aragonès e valencià. Lo seu pare fo lo rey don Johan de Castella, concebut fo en regne de València, nat a Tamarit de Litera, nodrit en aquest regne. Mas lo avi, el rey don Andrich, bé·s mostrà cathalà e aragonès, que foragità lo rey don Pedro, qui destroí aquest regne. Item més, que aquest rey no ha condició de castellà mas de cathalà o aragonès, no té amigues, tot verge vench al matrimoni. E veus quantes creatures! E aquestes no·s nodrexen en faldes de donzelles, mas a cavalcar, a caçar, etc. Item més, los castellans són molt parlers: «Ferrà Ferràndeç de los Archos de los mayores». Mas lo nostre rey a tart parle sinó que desempache los feyts. E axí: "Egredimini", etc. Exits de la tànega* [tàvega] *de malícia. Açò vos he dit perquè la matèria m'ó requir, que axí com Jesuchrist succeí a David per mare, axí aquest nostre rey en aquest regne*.[643]

Este discurso de Vicente Ferrer justificaba ante su auditorio el acceso a la corona aragonesa de Fernando, pese a no haber sido transmitida su sangre real por vía masculina de manera directa.[644] Aunque entre todos los candidatos Fernando representaba el pariente más próximo a Martín el Humano en calidad de sobrino, era consueta que fuera elegido un aspirante cuya línea sucesoria estuviera ligada al monarca por línea masculina, como por ejemplo Fadrique de Luna, hijo extramatrimonial de

[643] Citado en nota 163.

[644] Fernando era nieto de Pedro IV por ser hijo de la infanta Leonor, que había casado con el rey de Castilla Juan I.

Martín de Sicilia.[645] Lo más jugoso es reconsiderar el argumento esgrimido por Vicente Ferrer, parangonando la figura de Cristo a la de Fernando, pues ambos recibían sus respectivas potestades de parte materna.[646]

El episodio que contemplamos como decisivo para otorgar credibilidad a la representación de Vicente Ferrer en el retablo se produciría pocos meses después, cuando Sancho de Rojas formaría parte activa en la boda del infante de Aragón Alfonso con María de Castilla, celebrada en Valencia el 12 de junio de 1415. Parece que fue durante el encuentro provocado por este acontecimiento que reunió a los más altos dignatarios castellanos y aragoneses cuando se produjo, por intercesión de Fernando a Benedicto XIII, la concesión de la sede vacante toledana a Sancho de Rojas.

Se trata de un argumento capital, porque aunque Ferrer no estuvo presente, durante el desarrollo de esos eventos desfiló muy probablemente el entremés de *Mestre Vicent,*[647] que como vimos, ya produjo una representación del valenciano aún en vida con motivo de la entrada oficial de Fernando I en Valencia el 23 de diciembre de 1414.

Siendo una práctica relativamente asentada la representación de Vicente Ferrer antes de su canonización, ya advertimos que lo verdaderamente extraordinario era figurar al personaje histórico en olor de santidad todavía en vida.[648] Excepcionalidad que creemos que se desarrolló tanto en la entrada de Fernando de Antequera, como en la de su esposa al día siguiente y la del mismo infante Alfonso en febrero de 1415, y que

---

[645] La víspera a su legitimación por parte de su abuelo Martín el Humano, fallecía el citado monarca, imposibilitando las aspiraciones del hijo bastardo de Martín el Joven, quien todavía era un niño.

[646] Al respecto, ya hemos citado un estudio sobre la relación particular entre los Trastámara y la Virgen, que quizá trascendía el aspecto legitimador de su dinastía. En RUIZ I QUESADA, "Els primers…", cit., pp. 74-76, tiene cabida un breve análisis de esta tabla.

[647] Recuérdese el pago a Johan Moreno el 10 de junio de 1415 "*per adobar, refer e reparar certs dels entremeses qui serviren a la entrada dels senyors rey e reyna e prínceps, com de nou fer e ordenar altres entremeses extrems dels dessús dits, los quals havien e han servit per a la entrada ara novellament feta en la dita ciutat de la molt alta infanta, dona Maria, filla del molt alt, il·lustre «quondam» rey de Castella, sposa del dit senyor príncep, per celebrar loable festa de la celebració de les noces de aquella ab lo dit senyor príncep*". En CARRERES ZACARÉS, *Ensayo de una…*, cit., pp. 94-95. Reproducimos edición de *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, III*, cit., p. 368.

[648] La representación de hombres santos antes de su canonización no es una exclusividad de Vicente Ferrer. San Bernardino de Siena murió en 1444 y antes de su proclamación como santo en 1450, ya era objeto de figuración en diversos productos artísticos, como detallaremos en el capítulo de la estereotipación iconográfica vicentina. Otro ejemplo más próximo puede ser el encargo recibido en 1452 por Joan de Pisa para realizar una imagen de santa Catalina de Siena para el convento de predicadores barcelonés. Cfr. DE DALMASES I BALAÑA, Núria. *Orfebrería catalana medieval. Barcelona 1300-1500*, vol. 2. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1992, pp. 90-91.

se repitió en el enlace matrimonial de éste último, con la documentada presencia del promotor de la tabla de estudio.

Si Sancho de Rojas había advertido en primera persona la pasión devota que provocaba Vicente Ferrer en Castilla, haría lo propio en la ciudad natal del futuro santo, con la inclusión de una representación del valenciano profetizando sobre el advenimiento de las tres lanzas. El obispo palentino, llamado a la primacial toledana justo durante esos encuentros en Valencia, vería con sus propios ojos la figuración del dominico Vicente Ferrer, defensor a ultranza del mismo señor al que Sancho de Rojas sirvió como principal valido, quien ahora le allanaba el camino hacia la mitra más relevante de Castilla.

Que el promotor de un retablo en el que se discrepa sobre la representación de Vicente Ferrer en vida hubiera sido espectador de una figuración del citado dominico justo en el preámbulo del encargo creemos que reabre, y mucho, la cuestión. Máxime si precisamente en ese momento, junio de 1415, y en la ciudad natal de Vicente Ferrer –donde por encima de desencuentros políticos la devoción hacia el valenciano era extrema–, obtenía Sancho de Rojas la mitra toledana. Si el retablo de Sancho de Rojas alude a Vicente Ferrer, es la segunda representación del dominico que nos ha llegado. Pensamos que en la primera estuvo como espectador privilegiado el promotor del retablo.

Es justo reconocer que todavía queda un punto que dificulta la personificación de Vicente Ferrer en el retablo: la aureola. Aunque no debe sorprender en absoluto su inclusión en personajes que no han sido canonizados todavía, sí puede desentonar otorgar tal honor a un hombre vivo. Creemos que ese aspecto sí es un inconveniente para sostener la representación de Vicente Ferrer en el retablo, aunque no deben desdeñarse algunos aspectos.[649] El primero es la ya apuntada posible revisión de la fecha de inicio de la obra. Incluso si se produjo en la fecha más temprana indicada, no debe descartarse el increíble entusiasmo que despertó Vicente Ferrer entre las masas y que pudo tener su reflejo en el encargo de Sancho de Rojas, habida cuenta no sólo de la

[649] Parece improbable tanto por la composición de la tabla, como por lo inexplicable de una hipotética omisión de los restauradores, la elaboración de la aureola a posteriori. Circunstancia a la que sí se vería sometida la figura de Vicente Ferrer, por poner un ejemplo, en el árbol genealógico dominico de la sala capitular del Convento de San Marcos pintado por Fray Angélico.

exaltación de su figura, sino también de los nexos socio-políticos que les unieron, cuyo eje primordial era Fernando de Antequera. Por otro lado, si hemos perseverado en realzar diversas excepcionalidades contrastadas del retablo, resulta lícito proponer otra.

Con todo, si la fecha de inicio de la obra fuera algo posterior, todo lo expuesto apuntaría a que el dominico allí representado sería Vicente Ferrer.[650] Y aun así no consideramos este hándicap definitivo dadas todas las circunstancias tratadas.

Frente a lo que otros autores han expuesto sobre la imposibilidad de representar a Vicente Ferrer antes de su llegada a los altares ya hemos dado cuenta de nuestros argumentos. También puede ilustrarnos la confrontación con situaciones similares del período. Diversos autores han estudiado la relevancia iconográfica que tuvieron las representaciones de Bernardino de Siena elaboradas entre su muerte en 1444 y su canonización en 1450, aspecto que podría ampliarse con el ejemplo de san Nicolás de Tolentino, que durante el longevo período entre su muerte y canonización, pronto gozaría del privilegio de ser figurado con aureola.[651]

Son mayoría los factores que juegan a favor para proponer que el dominico allí representado es Vicente Ferrer, santo en vida, aunque no nos mostremos tan rotundos como la doctora Piquero, por existir, aun en menor porcentaje de lo que se pensaba, aspectos contradictorios.

---

[650] Opción apuntada con otros objetivos en el trabajo de VÁZQUEZ JANEIRO, "«Imaginalis pictura»…", cit., p. 600.

[651] COBIANCHI, Roberto. "Fashioning the imagery of a franciscan observant preacher: Early Renaissance Portraiture of Bernardino da Siena in Northern Italy". *Tatti Studies: Essays in the Renaissance*, vol. 12, 2009, pp. 55-83; ISRAELS, Machtel. "Absence and Resemblance: Early Images of Bernardino da Siena and the Issue of Portraiture (with a New Proposal for Sassetta)". *Tatti Studies: Essays in the Renaissance*, vol. 11, 2008, pp. 77-114. Este estudio hace hincapié en una práctica habitual de la imagen bajomedieval concerniente a la prolija realización de pinturas homenajeando a los futuros santos – representados en tres cuartos frontalmente- en los pilares de las iglesias, además de analizar pequeños retratos para la devoción particular de determinadas familias pudientes. Volveremos sobre el asunto al tratar la columna de San Petronio en Bolonia que representa a Vicente Ferrer. Un ejemplo de la representación de Nicolás de Tolentino anterior a su canonización se encuentra en los frescos de la Capilla homónima de la Basílica de Tolentino. No debe olvidarse tampoco el caso de Pedro de Luxemburgo, sobre el que volveremos; "*dès le lendemian de sa mort, il est considéré comme un saint, et ses images sont antérieures au procès de canonisation.*" Cfr. LEONELLI, Marie-Claude. "Églises et chapelles d'Avignon au XIV siècle". *Cahiers de Fanjeaux*, nº. 28, 1993, p. 325.

4.1.3. Una respuesta abierta

Puede resultar llamativo que todavía hoy –y quién sabe hasta cuándo– desconozcamos con certeza dos de los cuatro personajes representados en la tabla central de este *capolavoro* del gótico castellano repleto de particularidades.

Hemos tomado la consideración de Gutiérrez Baños para sugerir respuestas sobre la figura del dominico allí representado, ampliándola a la figura de Sancho de Rojas, creando un triángulo relacional insólito para establecer hipótesis verosímiles sobre la figuración de Vicente Ferrer.[652] Partiendo de diversos condicionantes hemos interpretado el retablo de Sancho de Rojas como un producto personal y hemos desgranado cómo, frente a lo que algunos autores proponían, no existe impedimento en considerar al dominico del retablo de Sancho de Rojas como una imagen vicentina, no al menos a causa de ser representado con anterioridad a su canonización. Además de las conocidas figuraciones que trabajamos en otro apartado de este estudio, es evidente que se realizaron más obras con esa particularidad y en una coyuntura muy similar a la del retablo vallisoletano. Basta recordar la noticia de Vidal con la que abríamos este punto.

Tampoco fue inédita su representación en vida según apuntamos en el capítulo anterior, conocida sintomáticamente con certeza por Sancho de Rojas precisamente en el momento en que alcanzaba la primacial castellana y a quien le constaba el rol fundamental del dominico en la elección del Trastámara, incluida la publicación del nombre y la posterior defensa de Fernando en tierras relativamente hostiles al nuevo monarca. Estas circunstancias ya invitan por sí solas a considerar que el dominico figurado sea Vicente Ferrer.

Creemos haber demostrado que Sancho de Rojas pudo contagiarse de esa percepción colectiva de la figura de Vicente Ferrer como santo en vida, atendiendo a las muestras de devoción popular, a lo que narraban diversos cronistas –entre ellos algunos al servicio de Fernando de Antequera al que le unió una relación especial–, a la imaginería del momento, –con el entremés de *Mestre Vicent* como pilar documentado–, al impacto que tuvo la predicación vicentina precisamente en la ciudad que albergaría el

[652] Indicaba el autor sobre el dominico allí figurado que "Sólo el estudio de las devociones de Fernando de Antequera puede proporcionar una respuesta". Cfr. GUTIÉRREZ BAÑOS, "La pintura gótica en…", cit., p. 97.

retablo, etc. Motivos suficientes para, si no garantizar que el retablo de Sancho de Rojas figuró al valenciano, mostrar que existen más indicios de los hasta ahora propuestos para al menos incluirlo en nuestro estudio.

A partir de la plausible identificación del arzobispo y del monarca que hemos planteado, Ferrer fue el personaje que concentró más posibilidades para ser representado por expreso deseo del comitente de la obra. Sancho de Rojas, Fernando de Antequera y Vicente Ferrer configuraron un triángulo en la élite jerárquica de los principales reinos de la Península donde los dos últimos fueron llamados a convulsionar su historia. La recepción de las coronas del monarca y del obispo se produjo en el apogeo de la fama de Ferrer, principal valedor del Trastámara en Aragón, quien a su vez contó con Sancho de Rojas como principal baluarte en tierras castellanas. El arzobispo pudo imaginar que aquel dominico anciano ya había alcanzado la santidad en vida.

4.2. El sepulcro de Beatriz de Portugal y un misal florentino como paradigmas de la representación conjunta de los más ínclitos miembros de la orden

Aunque como veremos es la península italiana el territorio donde más se manifiesta la figuración de Vicente Ferrer antes de su canonización, resulta notorio que el dominico pudiera dejar su impronta en otros célebres habitantes del territorio castellano con el suficiente poder adquisitivo y fáctico para comisionar importantes encargos artísticos. Parece el caso de Beatriz de Portugal, madrastra de Fernando de Antequera.[653] No obstante, conviene ser prudentes y revisar en qué grado la posible inclusión de Vicente Ferrer en el sepulcro de Beatriz ubicado en el monasterio de monjas dominicas de *Sancti Spiritus* de Toro obedece a una concreta devoción hacia el

[653] La figura de Beatriz es paradigma del empleo de determinadas mujeres de la nobleza como moneda corriente en el mercado de la política matrimonial del período. Recién nacida, Fernando I de Portugal la prometió a Fadrique de Castilla, hijo ilegítimo de Enrique II de Castilla. La muerte de este monarca y el ascenso a la corona de Juan I crearon un nuevo panorama político en el que la corte portuguesa pretendió entrar para garantizar el apoyo Trastámara ante un previsible enfrentamiento contra la dinastía Avis. La solución fue deshacer el compromiso con Fadrique, hermanastro de Juan I, y prometer a Beatriz al primogénito del nuevo soberano, el futuro Enrique III. La viudez de Juan I convirtió a la prometida de Enrique III en su madrastra, cuando esta contaba con sólo diez años.

valenciano o hacia la orden dominica en general.[654] La razón es tipológica: la serie de dominicos esculpidos en uno de los costados mayores de la caja mortuoria remite a una práctica común en el período que poco tiene que ver con la excepcionalidad del retablo del arzobispo de Toledo. Nos referimos a la figuración de los más ínclitos personajes de la orden en espacios particulares de las casas dominicas o en objetos instalados en los citados lugares.[655] La singularidad de este ejemplo castellano frente a los que veremos en Florencia, Fiésole o Dubrovnik entre otros, pudiera vincularse a una particular proximidad: el probable conocimiento directo de la figura de Vicente Ferrer por parte de Beatriz de Portugal por razones circunstanciales. En este y en capítulos anteriores ya destacamos la relación entre el futuro santo y el primer monarca castellano de Aragón, veamos que posibles lazos existieron entre Beatriz y Ferrer.

Además de las coincidentes coordenadas cronológicas y geográficas, y aun con los evidentes intereses encontrados entre Fernando de Antequera y su madrastra Beatriz de Portugal (que provocaron la pérdida de esta última de unas indemnizaciones adeudadas de la corona portuguesa), las relaciones fueron cordiales, como se deduce por los apoyos económicos que el nuevo monarca aragonés le proporcionó por diversos motivos.[656] Más efusiva se muestra la *Crónica de los reinados de Enrique III y Juan II* al indicar sobre el vínculo entre Fernando y Beatriz que el primero *le era obediente como hijo*.[657] Así pues, resulta inviable esa proximidad entre Beatriz y el Trastámara y el desconocimiento de aquélla sobre la figura de Vicente Ferrer quien proclamó a Fernando rey de Aragón, amén de la contrastada popularidad del dominico en tierras castellanas.

No obstante, si como algunos autores y nosotros mismos sostenemos, uno de los dominicos allí figurados es Vicente Ferrer, es notable que no muestre un trato figurativo

---

[654] Sobre el sepulcro de Beatriz, cfr.: RUIZ MALDONADO, Margarita. "El sepulcro de doña Beatriz de Portugal en Sancti Spiritus (Toro)". *Goya*, nº. 237, 1993, pp. 142-148; YAGÜE HOYAL, Pablo. "Restauración del sepulcro de doña Beatriz de Portugal. Convento de Sancti Spiritus (Toro)". *Restauración y Rehabilitación: Revista Internacional de Patrimonio histórico*, nº. 6, julio 1997, pp. 42-49. OLIVERA SERRANO, César. "El retrato en piedra: el sepulcro de la reina en el Convento de *Sancti Spiritus* de Toro". OLIVERA SERRANO, César. *Beatriz de Portugal. La pugna dinástica Avis-Trastámara*. Santiago de Compostela: CSIC, 2005, pp. 391-397. Los datos biográficos de Beatriz de Portugal se presentan actualizados en el citado libro de OLIVERA SERRANO.

[655] Al respecto descuellan los árboles genealógicos dominicos que tratamos en el siguiente capítulo.

[656] Véase OLIVERA SERRANO, *Beatriz de…* cit., p. 156.

[657] RUIZ MALDONADO, "El sepulcro…", cit., p. 143.

preferencial sobre el resto de los dominicos figurados en el sepulcro, cuestión que lejos de implicar que no se aludiera al valenciano, sí que debe ceñirse a una praxis ornamental habitual.

La descripción del sepulcro proporcionada por Ruiz Maldonado es muy prolija,[658] por lo que centraremos este sucinto comentario en el costado mayor de la parte derecha de la escultura yacente, que representa en su parte central una galería con seis arcos bajo cada uno de los cuales se figura un dominico, como se deduce tanto por el hábito que visten como por el enclave que ocupan (fig. 5).[659]

Se trata de un conjunto de cinco dominicos y una dominica, todos de cuerpo entero, sin aureola, algunos de ellos con atributos conocidos y otros con particularidades figurativas no excluyentes, como por ejemplo la sujeción de un libro.[660] Aunque aparecen más dominicos en el sepulcro, nos vamos a ocupar exclusivamente de este conjunto, pues las otras representaciones de miembros de la orden –la propia Beatriz yacente con el hábito dominico en el otro lado mayor de la caja y muy probablemente, santo Domingo a sus pies–, se alejan del tema que nos ocupa.[661]

Entre los seis personajes anunciados, la figura que pudiera parecer más sencilla de identificar es la situada a la izquierda del grupo. El personaje femenino, con

---

[658] RUIZ MALDONADO, "El sepulcro de…", cit., pp. 144-148. Si acaso sólo se extraña una pequeña información sobre el alabastro empleado, de Cogolludo.

[659] Sobre su autoría existe disparidad de criterios. Gómez Moreno indicó que el conjunto escultórico es producto del mismo taller que labró el sepulcro del obispo don Diego de Anaya y Maldonado en la capilla de San Bartolomé que el mismo prelado fundó en el claustro de la catedral vieja de Salamanca, mientras que Ruiz Maldonado señaló una notable mejor factura en el modelo salmantino que lo aleja del sepulcro de Beatriz, más arcaico y adscrito a un formalismo heredero exclusivamente del *trecento* italiano. Cfr. GÓMEZ MORENO, Manuel. *Catálogo Monumental de España. La provincia de Salamanca*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1967, p. 122; RUIZ MALDONADO, "El sepulcro de…", cit., p. 148. Por su parte, Yarza defiende que el escultor que trabajó en el sepulcro de Beatriz de Portugal manifiesta contactos directos con la guisa propia de Cataluña y Aviñón. Cfr. YARZA LUACES, Joaquín. "La capilla funeraria hispana en torno a 1400". NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.; PORTELA SILVA, E. (coor.). *La idea y el sentimiento de la muerte en la Historia y el Arte de la Edad Media*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1988, p. 81.

[660] El libro, generosamente usado en la iconografía cristiana, es uno de los atributos más empleados para acompañar miembros de la orden dominica. En buena medida por concentrar uno de los núcleos de la actividad de la orden establecidos por el propio fundador en sus primeras constituciones: "*Studium nostrum ad hoc principaliter ardenterque sumniopere debet intendere ut proximorum animabus possimus utiles ese*". Cfr. GALMÉS MÁS, Lorenzo."Características del carisma dominicano medieval". CALLADO ESTELA (coor.), *El fuego y la palabra…*, cit., p. 24.

[661] Praxis habitual del bajomedievo era ser enterrado vistiendo el hábito de una orden. Más si, caso de Beatriz, pertenecía a alguna de ellas. Cfr. GARCÍA MARSILLA, "Capilla, sepulcro…", cit., p. 75.

vestiduras dominicas como el resto, aparece arrodillado mostrando las palmas para recibir la estigmatización desde la Crucifixión de Cristo, esculpida en la enjuta a la que dirige su mirada. Para Ruiz Maldonado no existen dudas sobre la referencia a santa Catalina de Siena.[662] Sin embargo, y aunque con ciertas reservas sostenemos la propuesta de Ruiz, conviene recordar que existieron otras dominicas a las que la leyenda les otorgó esa misma cualidad de estigmatizada, y aunque algunas son posteriores –sirva de ejemplo la beata Lucía de Narni–, otra dominica gozó de gran fama y abundante representación incluso antes que Catalina. Nos referimos a Margarita de Hungría.[663]

Merece la pena un pequeño excurso para replantear una idea que apuntamos en otro lugar y sobre la que volveremos, acerca de la representación de personajes antes de su canonización.[664] Desde el siglo XIV importantes autoridades eclesiásticas como papas u obispos autorizaban el culto a determinadas personas que habían fallecido en presagio de santidad, incluso antes de haber finalizado el proceso de canonización. Se conformaba así la figura del beato, cuyo posible culto se limitaba a contextos restringidos como diócesis concretas o prescritas familias religiosas. Margarita de Hungría moría en 1270, y casi inmediatamente su tumba se convertía en meta de peregrinación. Todavía en 1271 Gregorio X empezaba un proceso de canonización que sufriría longevas interrupciones hasta el siglo XX. No obstante, es fundamental recalcar que al menos desde 1343 (cuando no había nacido la de Siena) Margarita de Hungría era objeto de representación, o que en 1409, el ya conocido Giovanni Dominici otorgaba indulgencias a quienes se dirigieran a su tumba.[665] Se trata de un aspecto primordial para romper ciertas barreras que debieran refrenar certezas de muchos estudios multidisciplinares sobre santos. Opinamos que el peso de estos beatos se tuvo y se sigue teniendo poco en cuenta, confundiendo a celebérrimos historiadores del arte.[666]

---

[662] RUIZ MALDONADO, "El sepulcro…", cit., p. 143.

[663] Sobre Margarita de Hungría véase PASZTOR, Edith. "Margherita d'Ungheria, santa". CARAFFA, F.; MORELLI, G. (a cura di). *Bibliotheca Sanctorum*, tomo VIII. Roma: Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, 1966, cols. 796-800. La veremos figurada junto a san Vicente Ferrer en un grabado conservado en el British Museum, así como en una escultura dálmata.

[664] Ya dimos algún apunte al respecto al tratar el retablo de don Sancho de Rojas, poniendo el ejemplo de Nicolás de Tolentino.

[665] PASZTOR, "Margherita…", cit., columna 798.

[666] Puede ser ilustrativo contrastar el sepulcro de Beatriz de Portugal con el púlpito de la iglesia de Santo Domingo en Dubrovnik (fig. 111) y ver cómo similares representaciones pueden dar respuestas distintas. En el capítulo sobre la estereotipación vicentina analizamos el púlpito de la antigua Ragusa en el que la

Pese al aviso, es un problema de compleja solución y obviamente podemos errar al respecto. Sin zanjar definitivamente soluciones pudiera apuntarse como vía resolutiva el estudio de las fluctuantes letanías de los santos tanto en el tiempo como el espacio. Mucho más sencillo para el estudio de los canonizados, sabemos que algunos de estos beatos contaban con un oficio propio mucho antes de ser santos. Precisamente es el caso de Margarita de Hungría en el siglo XV.[667] Ante su probable ausencia, debiera realizarse una aproximación a la espiritualidad de los círculos y contextos de los promotores en cada caso concreto.

Sin aclarar del todo esta individualización, describimos los otros cinco religiosos en posición frontal o de tres cuartos que aparecen en ese lateral. Todos portan filacteria, si bien no se conserva inscripción alguna.[668] De izquierda a derecha tenemos en primer lugar un dominico en ligero *contrapposto*, alejado no obstante de los valores expresivos que alcanzan figuras coetáneas que pudieran parangonarse por la pose ofrecida. Pese a ser rigurosamente contemporáneo, este personaje queda muy lejos formalmente de las pequeñas figuras esculpidas por Claus Sluter y su sobrino Claus de Werwe para el sepulcro de Felipe el Atrevido en la Cartuja de Champmol, de algunos de los plañideros atribuidos a Pere Oller del sepulcro del hijastro de Beatriz (Fernando I de Aragón), o de las pequeñas esculturas de Jehan Lome de Tournay para la tumba de Carlos III el Noble y Leonor de Trastámara en la catedral de Santa María la Real de Pamplona.[669] Por

---

dominica que recibe los estigmas alude a santa Margarita de Hungría. Sobre la transmisión de la leyenda de la estigmatización de santa Margarita de Hungría a santa Catalina de Siena véase: FALVAY, Dávid. "Il mito del re ungherese nella letteratura religiosa del Quattrocento". *Nuova Corvina. Rivista di italianistica*, nº 20, 2008, p. 56. Precisamente en la predela del retablo mayor de Santo Domingo de Fiésole aparecen las dos santas, en el momento de ser figuradas todavía beatas. La que sufre la estigmatización es santa Margarita de Hungría. Cfr. DAVIES, Martin. *National Gallery Catalogues: The Earlier Italian schools*. London: National Gallery Catalogues, 1961, p. 24.

[667] PASZTOR, "Margherita…", cit., columna 798.

[668] La conservación del contenido de éstas hubiera sido clave para establecer con certeza identificaciones, siguiendo el modelo de otros productos sobre los que profundizamos en este estudio.

[669] Resulta obvio que los tres comitentes indicados tuvieron mayores posibilidades que Beatriz de Portugal. Sea como fuere podemos parangonarlo también con el anterior sepulcro de los Boïl del aula capitular del convento de Santo Domingo de Valencia, atribuido a Bartomeu de Robio, en el que seguiría destacando el hieratismo de la obra de *Sancti Spiritus.* Sobre las comparaciones propuestas, cfr.: NASH, Susie. "Claus Sluter's «Well of Moses» for the Chartreuse de Champmol Reconsidered: part I". *The Burlington Magazine*, nº. 1233, vol. 147, December 2005, pp. 798-809; "Claus Sluter's «Well of Moses» for the Chartreuse de Champmol Reconsidered: part II". *Burlington Magazine*, nº. 1240, vol. 148, July 2006, pp. 456-467 y "Claus Sluter's «Well of Moses» for the Chartreuse de Champmol Reconsidered: part III". *Burlington Magazine*, nº. 1268, vol. 150, November 2008, pp. 724-774. Nash prepara la ampliación de estos trabajos bajo el título *Claus Sluter, Philip the Bold and the Great Cross. Sculptural*

similitud en el planteamiento de esas figuras como galería de personajes ínclitos puede señalarse el sepulcro de Pedro Martínez de Ayllón, conservado en el claustro de la catedral de Burgos. Este monumento funerario, apenas una década posterior, conserva ese carácter estático de los representados, pero con una factura mucho más elaborada que en el sepulcro de Beatriz.

En síntesis, comulgamos con lo expuesto por Ruiz Maldonado sobre la adscripción formal del sepulcro de Beatriz de Portugal a un taller vinculado a la tradición del *Trecento* italiano –algo rudo en estas figurillas–, antes que a las novedades del denominado estilo internacional.

Volviendo a este primer dominico, amén de la postura y la filacteria ya citadas, sostiene con su mano izquierda un libro y con la derecha unas disciplinas, generando importantes dudas sobre su identificación. Ruiz señala que pudiera referir a Raimundo de Peñafort (+1275), si bien el argumento se antoja algo abierto,[670] más tras lo expuesto. Cierto que el catalán compiló las Decretales Pontificias, a saber, las epístolas papales referentes a las normas disciplinares, pero entre las manifestaciones figurativas del período no hemos hallado representación similar. Pudiera argüirse por ejemplo, y no lo defendemos, que el dominico con las disciplinas pudiera asociarse al mismo Vicente Ferrer, quien tampoco tiene antecedente figurativo similar, pero que ostentó en vida una relación especial con la penitencia.

Podemos exponer hasta tres justificaciones a esta posibilidad. La primera es la voluntad de Vicente Ferrer de transmitir estas formas penitenciales: "*E por ende, buena gente, dexat la mala vida e los pecados e fazed penitençia, dando de comer a la ánima, vestiendo çiliçio e çiñiendo una cuerda sobre la carne e açotándovos con desçiplinas,…*" o en este otro ejemplo, "*Sus axí devem fer nosaltres, e aquell laure son*

---

practice, and patronage around 1400. Véase también MORAND**,** Kathleen. *Claus Sluter. Artist at the Court of Burgundy*. London: Harvey Miller, 1991; ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca. "El sepulcro de Fernando de Antequera y los escultores Pere Oller, Pere Joan y Gil Morlanes, en Poblet". *Locus Amoenus*, nº. 4, 1998, pp. 81-106.

[670] El nexo de unión entre el atributo y la identificación lo explica así Ruiz: "autor de una *Summa* de casos penitenciales y compilador de las Decretales, aunque lo frecuente es que lleve una llave de oro, como alusión a su cargo de penitenciario en Roma" RUIZ MALDONADO, "El sepulcro de…", cit., p. 145. En las que probablemente son las dos representaciones más significativas de Peñafort no aparece disciplina alguna. Nos referimos a los frescos de la Sala capitular del convento de los dominicos de Treviso pintados por Tommaso de Módena y a los frescos de la Sala capitular del convento de San Marcos de Florencia realizados por Fray Angélico.

cors qui porte cilici, etc., per què, per tal com lo qui laure té los solchs ab l'aradre, axí lo cilici; aprés, cave'l quan se discipline." [671] No menos llamativo es este caso:

> *An clericus, maxime in sacris, posit se deciplinare et extrahere sanguinem? Et dico quod ista quaestio est fatua, nam pro curando corpore potest extrahere sibi sanguinem, vel per se, vel per barbitunsorem, et non erit excommunicatus. Quis dubitat? Et multo fortius pro curando animam de peccatis, potest extrahere sanguinem cum diciplinis, sicut beatus Franciscus, et suus socius, et beatus Benedictus proiciebat se super spinis, ut tolleret temptacionem. Item beatus Dominicus pater noster, se diciplinabat ter in die cum catenis, etc.* [672]

Asimismo hemos visto en el perfil biográfico de Ferrer el modo en que se configuró en torno a él la erróneamente denominada según Cátedra *compañía de los disciplinantes*, que en cualquier caso sí realizaba estas prácticas.[673] En tercer lugar, puede ser sintomático que en la biografía inédita que publicamos en el último capítulo de la tesis pueda leerse "*Illud quoque a prima adolescentia servare studuit quod singulis noctibus funiculis adhoc ipsum per artem dispositis corpus propium flagellabat*". Resulta osado dar una respuesta unívoca.

El segundo dominico del sepulcro de Beatriz aparece en posición totalmente frontal, en actitud orante que retoma en parte una representación estereotipada de Pedro de Verona: incluso sin la herida craneal, el puñal en el pecho y la pose devota sintetiza simbólicamente su última acción en vida vinculada a la fe incondicional, cuando herido de muerte aprovechó su sangre para escribir *Credo*, como acto póstumo.

La tercera figura, con la cabeza ligeramente ladeada, sostiene con sus manos la maqueta de un templo, atributo que algunos autores han asociado a la condición de doctor de la Iglesia.[674] Ruiz Maldonado identifica esta figura como santo Tomás de Aquino, amparándose en el citado atributo y en una discutible mayor volumetría de esta

---

[671] Cfr., respectivamente: CÁTEDRA GARCÍA, "Sermón, sociedad…", cit., p. 229; SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, I, cit., p. 119.
[672] SAN VICENTE FERRER, *Sermonario de San Vicente Ferrer del Real…*, cit., p. 496.
[673] Cfr. CÁTEDRA GARCÍA, "Sermón, sociedad…", cit., p. 228.
[674] Sirva de ejemplo PÉREZ SANTAMARÍA, Aurora. "Aproximación a la iconografía y simbología de santo Tomás de Aquino". *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo 3, nº. 5, 1990, pp. 31-54.

figura frente al resto.[675] Lo cierto es que son revisables tales criterios taxonómicos por diversos aspectos, sin menoscabo para la identificación propuesta. El primero, aunque parezca cronológico, atiende a una cuestión de mentalidad que nos resulta distante. Cabría pensar que el reconocimiento como Doctor de la Iglesia del *Aquinate* se produce en la segunda mitad del siglo XVI, pues hasta esa fecha no existía un código que definiera esa dignidad que habían obtenido espontáneamente siglos atrás los Padres de la Iglesia. Lo cierto es que mucho antes de 1550 ese atributo es empleado en productos que representaban a San Jerónimo o al propio Vicente Ferrer como veremos.[676] Con certeza se pudo repetir el procedimiento que hemos señalado sobre la canonización popular como precursora de la oficial, en este caso con el doctorado eclesiástico, como parece indicar Réau y como nosotros mismos demostraremos en el capítulo de grabados vicentinos. Precisamente este autor observa lo infrecuente de la representación de santo Tomás de Aquino sosteniendo una maqueta.[677]

No es menester profundizar en el empleo de ese mismo atributo en obras coetáneas para figurar a donantes o al propio santo Domingo, en principio descartable en el primer caso por la propia naturaleza de la obra (un muestrario de dominicos célebres) y en el segundo por la particularidad que conlleva la representación del Sueño de Inocencio III, en la que el fundador aparece sosteniendo sobre sus hombros el peso

---

[675] RUIZ MALDONADO, "El sepulcro de…", cit., p. 144. Recordamos que en la imagen de Tomás de Aquino arraigó su retrato en Monte Cassino, donde presenta gran corpulencia. Véase: RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*, tomo II, vol. V. Barcelona: Serbal, 1998, p. 282.

[676] En el caso vicentino retomaremos esta representación en un grabado temprano. Sobre la figuración del creador de la Vulgata podemos señalar el denominado *Polittico di Valle Romita*, pintado por Domenico Gentile de Fabriano y conservado en la Pinacoteca de Brera (Milán), o el ligeramente posterior San Jerónimo de Jaume Ferrer II conservado en el Museo Nacional de Arte de Cataluña.

[677] Ambas consideraciones en RÉAU, *Iconografía del arte…*, cit., tomo II, vol. V, p. 282. Por otro lado, quizá producto de una errata, Ruiz indica que uno de los tres dominicos que ella considera inidentificables puede ser Tomás de Aquino, cuando en la página anterior defiende con certeza que su figuración es la de la escultura que sostiene una maqueta. Una de esas insólitas representaciones del período con Tomás de Aquino sosteniendo la iglesia es obra de Fray Angélico y se halla en el *Messale di San Domenico*, conservado en el Museo de San Marcos de Florencia f. 67v. del Ms. 558. Profundizaremos más abajo sobre este folio, analizado en: SCUDIERI, Magnolia. "I codici fiorentini". SCUDIERI, M.; RASARIO, G. (ed.). *Miniatura del'400 a San Marco. Dalle suggestioni avignonesi all'ambiente dell'Angelico*. Prato: Giunti, 2003, pp. 31-216, en particular pp. 86-88. Una interesante selección de imágenes de Tomás de Aquino elaboradas para manuscritos del siglo XIV y XV que desgraciadamente adolece de aparato crítico la aporta SEVERINO, Nicola. "Roccasecca in Arte". En: http://www.nicolaseverino.it/Roccasecca%20in%20Arte/Iconografia_Manoscritti.htm (Fecha de consulta: 17/06/2013).

de la iglesia de San Juan de Letrán. [678] Por el contrario, sí es preciso aclarar que aunque lo lógico es pensar que este tercer dominico que nos ocupa sea santo Tomás de Aquino, existe otro producto próximo en cronología y concepción en el que aparece un dominico, beato, aún sin canonizar, con una disposición muy similar a la del sepulcro de Beatriz y que no responde al *Aquinate*. En una de las tablas de la Predela del retablo mayor de Santo Domingo de Fiésole (Florencia) atribuida al taller de Fray Angélico, sobre la que volveremos en profundidad, se representa a Giovanni di Salerno (†1242), un beato dominico que estableció la orden en Florencia y que significativamente promovió la construcción de Santa Maria Novella.[679]

Desde luego el número reducido de los dominicos representados en el sepulcro de la reina Beatriz invita a pensar que se representaron los más acreditados, y, sin conocer una figura de la orden que pudiera ejercer ese impulso constructivo en Toro, puede darse por verosímil, que no segura, la alusión a santo Tomás de Aquino en esta tercera figura.[680]

La cuarta y la quinta escultura que aparecen en el lateral del sarcófago no varían en atributos, ambos llevan un libro, si bien el cuarto lo sujeta con la mano derecha y el quinto con la izquierda. Esta última figura –sin contar Catalina de Siena–, posa en ligero escorzo y conserva la policromía del manuscrito que sujeta. No existen pistas para puntualizar identificaciones.

Siendo rigurosamente objetivos, salvo san Pedro de Verona, esta problemática atañe a las otras cuatro esculturas; no obstante, el parangón con otros productos coetáneos con una función similar pueden aportar algo de luz. Una primera característica notable es que a diferencia de por ejemplo todas las obras de Fray

[678] Esta imagen del fundador dominico puede observarse en una de las tres escenas de la vida de Santo Domingo de Guzmán pintadas por Pere Nicolau y conservadas en el Museo de Bellas Artes de Valencia (nº inv. 238), en la miniatura del folio 272 del Breviario de Belleville (ms. Latin 10484), en la Bibliothèque nationale de France que representa a santo Domingo junto a Inocencio III, o en el folio 173v. de *Les heures de Louis de Savoie* (ms. Latin 9473), también en la Bibliothèque nationale de France, realizado hacia la mitad del siglo XV.

[679] Cfr. DAVIES, *National Gallery…*, cit., p. 24.

[680] Ocurre exactamente lo mismo con la posible figuración de Catalina de Siena. Por probabilidades, y ante la ausencia de consideraciones antes aludidas, parece más plausible que se representara a los dos futuros santos del cuatrocientos.

Angélico que figuran a Vicente Ferrer y a otros dominicos[681], los personajes esculpidos en Toro adolecen de atributos que signifiquen su beatitud o santidad, aspecto que incrementa como hemos visto en un número importante las posibles identificaciones, si bien la reducida cantidad de esculturas sugieren la alusión a los que mayor condensación de santidad desprendieron. O a los más cercanos a la devoción de la promotora.

El *Angelico* se ocupaba frecuentemente incluso de nombrar a cada uno de los dominicos que pintaba, pero el escultor del sepulcro de Beatriz ni tan siquiera mostró una supuesta variedad jerárquica, sea por razones formales o por la frágil frontera existente entre el beato y el santo. En todo caso, puesto que son seis los dominicos allí expuestos, parece indudable que una de las filacterias llevaría inscrito el nombre de Vicente Ferrer. Aun sin rechazar que una de esas imágenes refiriera a santo Domingo, quedarían otros cuatro personajes. Contando que sólo otros dos habían alcanzado la santidad, Pedro y Tomás, no se nos ocurre nadie que reúna mejores aptitudes para ser figurado en ese producto que el valenciano, vista su trascendencia en Castilla y su influjo en el hijastro de Beatriz de Portugal.

Si Vicente Ferrer apareció con certeza en productos anteriores y coetáneos de similares características pero más alejados de su radio de acción directa, no hay nada que incite a pensar en lo contrario para el sepulcro de Toro.[682] Sólo una hipotética recuperación de la filacteria podría confirmar al 100% lo expuesto, pero la esencia, lo más importante de esta cavilación se asienta en que pueden rastrearse productos similares en los que se representó a Vicente Ferrer por ser uno de los dominicos más célebres y por extensión mejor colocados para una futura canonización. El recurso se emplearía asimismo tras la canonización, si bien estos casos suelen incluir los atributos asociados a los valores que las *vitae* oficiales destacaban.[683] Claro que en algunas obras contamos con la ventaja de la conservación del nombre, alejando cualquier duda o especulación. Otras no han corrido la misma fortuna, aspecto que no impide suponer

[681] Más abajo desglosaremos la predela del retablo mayor de Santo Domingo de Fiésole (National Gallery de Londres), la pequeña tabla de la pala del altar mayor de la iglesia de San Marcos en Florencia conservada en el museo homónimo, y el coetáneo friso que recorre la sala capitular del mismo convento florentino bajo la escena de la Crucifixión.

[682] Además de los ejemplos de la nota anterior, profundizaremos en el f. 67v. del ms. 558 conservado en San Marcos de Florencia.

[683] Quizá más que la propia personalidad y los cargos eclesiásticos que ocuparon.

que en más de una ocasión se refieren a san Vicente Ferrer. Si en algunos productos florentinos anteriores a la canonización del valenciano comprobaremos que además de conservarse los nombres de los dominicos existió una jerarquización de espacios en función del rango que ostenta el representado en el momento de producción de la obra,[684] hemos demostrado en el sepulcro de Beatriz de Portugal que no siempre sucedió así, aportando nuevos indicios para buscar alusiones a Vicente Ferrer antes de canonizar en productos de casas dominicas. Llevándolo más lejos, es viable indicar que en alguno de estos espacios compartidos por dominicos de diversa jerarquía, cuando aparecen los tres santos ya canonizados, el beato o los beatos que los acompañan –con o sin atributo– pueden aludir a Vicente Ferrer, ya desde la cuarta década del siglo XV el mejor colocado en la carrera por la canonización.[685]

No se trata de una cuestión trivial, en tanto en cuanto muestra cómo la génesis figurativa del valenciano compartiría ciertas fases con el proceso de otros dominicos, durante el cual se retroalimentaba recíprocamente la figuración del personaje con su fama, aun siendo solamente esbozada, en el mejor de los casos, con un atributo o con una filacteria. Aunque en el caso del valenciano veremos episodios realmente extraordinarios del período de precanonización que se alejan de esta práctica,[686] el recurso recién explicado fue experimentado por la imaginería de otros célebres dominicos como Jordano de Sajonia, Raimundo Peñafort, Reginaldo de Orleans Alberto Magno, Giovanni di Salerno, etc. Por otro lado, parece que desde bien temprano Vicente Ferrer, con su proyección internacional, ocupaba un puesto especialmente privilegiado, como lo demuestra que el Concilio de Basilea sirviera de plataforma intelectual para el posterior arranque del proceso, o que el *Angelico* lo incluyera en su galería de beatos dominicos de la predela del retablo fiesolano, apenas cuatro años después de su muerte, siendo consecuentemente el más contemporáneo de los 37 beatos allí presentados.

---

[684] Sirva de ejemplo el desmembrado retablo de San Marco en el que el *Beatus Vincentius* es relegado a una pequeña tablita insertada en el armazón de la estructura, o el conjunto de dominicos que configuran un friso bajo la Crucifixión en el Convento de San Marcos de Florencia, dispuesto según el estatus de cada uno de sus componentes.

[685] Sólo Alberto Magno parecía presentar unas credenciales similares para alcanzar la santificación, si bien la actualidad de Vicente Ferrer -y la consiguiente obtención de beneficios para sus impulsores- también pudo influir en la resolución. Su posición privilegiada obedece a una concatenación de factores, cuya plasmación se observa en la inclusión de su biografía en el ya citado *Formicarius.*

[686] Caso de los frescos de Macello.

Sobre el recurso figurativo descrito mostramos un botón. Nos detenemos en el ya mencionado f. 67v. del *Messale di San Domenico*, realizado hacia 1425-1430, (fig. 6), conservado en el Museo de San Marcos de Florencia, muy probablemente elaborado por Fray Angélico para la iglesia dominica de Fiésole. Podemos observar cuatro medallones con su correspondiente personaje en el interior, entre la escena de la Gloria de santo Domingo en la parte superior y la del abrazo de los padres fundadores de la orden dominica y franciscana en la inferior.[687]

De izquierda a derecha y de arriba abajo tenemos un primer tondo en cuyo interior se ha identificado a san Bernabé, el fiel colaborador del apóstol Pablo.[688] Nos interesan los otros tres, puesto que figuran dominicos con su hábito convencional. En el medallón ubicado al mismo nivel que el de san Bernabé se encuentra san Pedro de Verona, con aureola, palma de martirio y la inconfundible herida craneal, amén de estar sujetando un libro. En el nivel inmediatamente inferior se encuentra en el lado izquierdo santo Tomás de Aquino, cuya condición santa también se explícita con el nimbo. Como en el sepulcro de Beatriz, aparece sosteniendo una iglesia –en este caso la maqueta desprende rayos– con una de sus manos, mientras que con la otra mantiene un libro abierto. El último medallón es el más jugoso para estos apuntes por dejar abierto el interrogante. El *Angelico* figura un hermano de su orden como beato que no ha alcanzado la canonización mediante la sustitución del nimbo por unos rayos, recurso sobre el que volveremos. Hemos visto en el caso de los dos santos que el iluminador mostró interés en personificar esos individuos, por lo que el beato tampoco respondería a ningún tipo y sí referiría a un individuo concreto en camino hacia la santidad.

Puede resultar paradójico que a diferencia de lo que ocurre con la galería de beatos que presenta Fray Angélico en la predela del retablo de la misma iglesia donde cada uno de los personajes masculinos presenta una concreta particularidad, no se haya significado ninguna peculiaridad iconográfica.[689] El beato del códice toscano sólo

[687] Entre estos cuatro medallones y la Gloria de Santo Domingo se generó un pequeño espacio en el que se representó otro santo, que durante su vida ejerció el cargo de papa u obispo a tenor de los atributos con que se le representa.

[688] Su inclusión se relacionaría con uno de los grandes promotores de la casa dominica de Fiésole, Barnaba degli Agli. Circunstancia que también se justificaría en 1435, cuando durante la consagración de la iglesia, el santo homónimo fue nombrado uno de los patronos del edificio. Cfr. SCUDIERI, "I codici…", cit., p. 87.

[689] Nos referimos a la predela del retablo mayor de Santo Domingo de Fiésole.

presenta, además de los rayos, la sujeción de un libro con ambas manos, un rasgo demasiado genérico. Sin embargo, opinamos que los hermanos que observaran el misal sabrían a quién refería ese dominico. A nosotros nos falta perspectiva y sería descabellado afirmar con certeza que evocara a san Vicente Ferrer: si bien son mayoritarias las opciones, no podemos descartar que fuera otro ínclito dominico acaso más próximo a la comunidad de Fiésole.[690]

Desde luego representaba a alguien extraordinario. No podemos dejar de citar una confrontación iconográfica de dos obras muy significativas por varios aspectos. Si comparamos los cuatro personajes descritos con los de la tabla principal del retablo fiesolano comprobamos que coinciden santo Tomás de Aquino, san Bernabé y san Pedro Mártir, difiriendo tan sólo santo Domingo, quien ha sido sustituido en el medallón del códice por el beato. Que los dos productos se hicieran en el mismo período, para la misma casa y por la misma mano dominica puede denotar que los habitantes del cenobio reconocieran con seguridad a quien refería este posible Vicente Ferrer, puesto que el valenciano sí formaba parte del retablo de Fiésole en uno de sus compartimentos. En los próximos capítulos desmenuzamos otras obras en las que pudieran esgrimirse argumentos similares a los del sepulcro de Toro o el códice florentino: galerías de ilustres dominicos que sirven de estímulo, de modelo de acción y comportamiento para los hermanos predicadores. Algunos de ellos son rigurosamente coetáneos y con certeza representaron al valenciano antes de su canonización. Otros presentan una cronología discutible.[691] Sea como fuere, estamos desarrollando paso a paso la configuración iconográfica del dominico. Si el entremés de *Mestre Vicent* se presenta como un producto único y el retablo del arzobispo Sancho de Rojas como otra obra excepcional por su carácter personal, tanto los dos casos expuestos en este punto como los que siguen revelan un paso intermedio a la definitiva incorporación del valenciano en la figuración bajomedieval, compartiendo parcialmente el proceso al que se incorporaban otros beatos de la orden. En este sentido, se contrastaba una conducta: aquellos hermanos cuya existencia trascendía su campo de actuación formaban parte de estas galerías. Guías de la orden, sólo dos alcanzarían la canonización en el siglo XV: Vicente Ferrer y Catalina de Siena. La excepcionalidad del valenciano no fue sólo

[690] Al igual que el caso del valenciano, son muchos los beatos que ascendieron en fama de manera más palmaria en la ciudad en que fallecen. Si el códice se hubiera producido en Pisa y fuera una mujer representada, abogaríamos por señalar que representaría a Chiara Gambacorti, por poner un ejemplo.
[691] Especialmente dudoso es el púlpito conservado en la iglesia de Santo Domingo en Dubrovnik.

percibida por sus compañeros y en su figura confluirían diversos intereses que participaron en la génesis iconográfica de Vicente Ferrer. Algunos pocos los vimos en el apartado destinado al entremés de *Mestre Vicent*, los más numerosos y relevantes se observarán en el contexto de la canonización del valenciano.

4.3. Un dominico predicando en Kernascléden (Bretaña)

> *E veus les dances que fan les ànimes dapnades ab los dyables en infern: Lucifer que guie les dances, e aprés vénen los altres dyables, e enmig de dos dyables va una ànima, e en esta manera ballen.*[692]

El paso de Vicente Ferrer por distintas poblaciones de Bretaña y Normandía está ampliamente documentado. No obstante, a diferencia de lo que ocurre en el norte del actual estado italiano (con los ejemplos de Scarnafigi o Macello) o de otros lugares en los que probablemente ni siquiera transitó como Florencia, no se conocen con certeza figuraciones de su persona realizadas antes de su canonización en el noroeste de Francia. Con reservas, merecen ser analizados dos ciclos de frescos ubicados en la parroquia de Notre-Dame de Kernascléden, sea por su dudosa cronología como precisamente por el posible influjo del circuito bretón de Vicente Ferrer en la citada obra.[693] La hipotética relación de Ferrer con este producto apenas ha sido señalado dada su compleja verificación, causada sea por su deterioro o por la escasa atención que ha suscitado. Otro aspecto a considerar es el fuerte componente especulativo tratado con aleatoriedad.

El *Inventaire général du patrimoine culturel* ofrece una breve descripción de la danza macabra representada en el transepto sur de la iglesia parroquial de Kernascledén, insinuando una posible representación de Vicente Ferrer.[694] No es el único nexo

---

[692] SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, V, cit., p. 61.

[693] La página del Inventario de Patrimonio Cultural citada en la siguiente nota la data en torno a 1440.

[694] "*...déroulement en frise bordée, en haut et en bas, par plusieurs lignes d'inscriptions presque totalement effacées; la frise débute par un prédicateur (saint Vincent Ferrier?) debout dans une chaire, devant lui un panneau avec l'inscription partielle: OCAU T... CHAIDR.., et un squelette sonnant de la trompette.*" MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION. *Inventaire général du patrimoine culturel*. En: http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/palissy_fr?ACTION=RETROUVER&FIELD_98=LOCA&VALUE_98=%20Kernascl%E9den&NUMBER=44&GRP=0&REQ=((Kernascl%E9den)%20%3ALOCA%2

bibliográfico que hemos hallado entre la parroquia y el valenciano. Con el atractivo título *Bretagne; musique sacree au temps des ducs; Saint Vincent Ferrier et la Messe de Kernascleden,*[695] el musicólogo Lomenec'h presenta a Vicente Ferrer como principal vehículo de diversos cantos del ordinario o común de la misa, reflejados figurativamente en la plementería del transepto norte, donde se hallan representados ángeles músicos con sus correspondientes partituras.[696] En definitiva se trata de dos manifestaciones pictóricas de distinta mano y con temas diversos en el interior de una misma construcción, ambas en el mismo transepto, y que se han puesto de una manera u otra en relación con el valenciano.

4.3.1. Una promoción muy particular

Antes de profundizar conviene aclarar la parquedad argumentativa de la que adolecen las entradas bibliográficas citadas, lo que sin duda colabora al escepticismo ante la representación vicentina. Nuestro objetivo es aportar una serie de datos que faciliten la valoración de la cuestión. El primero de ellos responde a los promotores. La principal impulsora de la construcción de Notre Dame fue la casa Rohan, que mantuvo vínculos relevantes con Ferrer. También participaron los duques de Bretaña, a los que se les reserva un espacio en la clave de la bóveda del núcleo del crucero: sus armas esculpidas recuerdan su intervención en la obra.

---

0)&USRNAME=nobody&USRPWD=4%2 (Fecha de consulta: 15/07/2014). Lamentablemente, faltan datos para proponer una lectura. La única pista factible es la palabra que comienza con "Chaidr", que pudiera ponerse en relación con "Chair" o "Chaire", ambos términos propicios al tema desarrollado en el fresco. Es ingente y multidisciplinar la bibliografía que ha dado cuenta sobre la Danza Macabra. Los títulos más significativos y actualizados en GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert. "La danza macabra". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, nº. 11, 2014, p. 24. La tesis doctoral de OOSTERWIJK, Sophia. *"Fro Paris to Inglond"? The danse macabre in text and image in late-medieval England,* publicada en el 2009 por la Universidad de Leiden aporta también una prolija bibliografía. En: https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/13873 (Fecha de consulta: 19/10/2015).

[695] LOMENEC'H, Gérard. *Bretagne: Musique sacrée au temps des ducs; Saint Vincent Ferrier et la Messe de Kernascléden*. Paris: Le layeur, 2000. Suponemos que se hace eco de esta noticia bibliográfica –aun sin mencionar, ni aportar otra fuente alguna– el espacio cultural y divulgativo sobre música antigua musicaantigua.com, que a su vez recoge cierta tendencia de los intérpretes de música medieval de nuestro territorio a titular piezas con enunciados sugestivos pero sin aportación de aparato crítico alguno.

[696] Como apuntaba Merdrignac, André Mussat ya estrechó la relación entre la danza macabra de Kernascléden y la figura vicentina. Cfr. MERDRIGNAC, Bernard. "Saints bretons venus d'ailleurs (2). Vincente Ferrer, un «étranger naturalisé»." En: http://merdrignacb.blogspot.com.es/2013/03/saints-bretons-venus-dailleurs-2.html (Fecha de consulta: 19/10/2015).

Notre Dame de Kernascléden se erigió sobre una obsoleta iglesia desde la tercera década del siglo XV hasta 1464.[697] Las primeras fases se realizaron bajo el gobierno de Alain VIII de Rohan. Le sucedió su hijo Alain IX, desposado con Margarita de Montfort, hija del duque de Bretaña Juan IV y hermana del duque bretón Juan V, y cuñada por tanto de Juana de Francia. El molesto excurso de parentesco nos lleva a una interesante conclusión. Alain IX y Juan V reclamaron personalmente a Vicente Ferrer algunas intervenciones en sus territorios, y estas fueron materializadas. Más llamativo es señalar que según las fuentes, las dos mujeres citadas estuvieron presentes acompañando al futuro santo durante sus últimas horas.[698] Otros testigos señalaron que Ferrer anunció a los duques la llegada de un vástago que gobernara el territorio, aspecto que sin duda aportaba otra notoria dosis proselitista a la dinastía, pero que a su vez manifiesta la estrechez de lazos.[699]

El transepto (donde se ubican tanto el fresco de la *Danza macabra*, como el de los *Ángeles músicos*) estaba terminado en 1433, mientras que el coro se construyó entre 1448 y 1464. Las fechas de finalización del conjunto nos alejan de esa primera generación que profesó veneración por Vicente Ferrer todavía vivo, aunque la datación sugerida al fresco de la danza macabra en torno a 1440, sí que nos sitúa en la órbita social bretona más próxima a la vida del dominico. De hecho, uno de los valores para datar la finalización de la bóveda del crucero hacia 1433 es la inclusión en una clave de bóveda del crucero de las armas de Juan V, duque de Bretaña y de su mujer, la citada Juana de Francia, fallecida ese mismo año. No faltan últimas voluntades de los promotores de Notre Dame que denotan la devoción vicentina, como el expreso deseo de la duquesa bretona Juana de Francia de ser enterrada junto a Vicente Ferrer en la catedral de Vannes.[700] En el ulterior período constructivo de Notre Dame emerge otro personaje ligado estrechamente a Vicente Ferrer, para algunos autores máximo impulsor del proceso de canonización. Nos referimos al obispo de Vannes Yves Pontsal,

---

[697] El breve análisis del proceso constructivo tomado de DESCHAMPS, M. Paul. "Notre-Dame de Kernascléden". *Congrès Archéologique de France*, vol. 115, 1957, pp. 101-113.

[698] Véase el testigo nº. 10 del proceso bretón en *Proceso de Canonización…*, cit., p. 227. Al respecto señala Cassard: "*Les Montforts s'accaparent ainsi par les femmes l'illustre malade qui bientôt ne peut plus sortir au dehors et demeure confiné dans sa chambre.*". Cfr. CASSARD, "Un Valencien…", cit., p. 173.

[699] Cfr. CASSARD, "Un Valencien…", cit., p. 169.

[700] Idéntica premisa siguió su nuera Isabel de Escocia (Isabel Estuardo).

encargado de la consagración del edificio en 1453.[701] Pudiera rebatirse este argumento: resulta lógico que la máxima autoridad eclesiástica de la diócesis inaugure un edificio de esta índole, sin embargo, la confluencia de todos los personajes citados y su manifiesta admiración por Ferrer (más allá de las exigencias e intereses a las que sus cargos les obligaban), lo hacen muy válido. El mismo año en que inauguraba el edificio Yves de Pontsal, el obispo recitaba vida, virtudes y milagros de Vicente Ferrer, con motivo de la apertura de la encuesta bretona.[702]

Estos valores hasta ahora no considerados pueden dar luz en torno a la posible relación entre el edificio, sus pinturas y san Vicente Ferrer.

4.3.2. Dos ciclos de frescos susceptibles de relacionarse con san Vicente Ferrer en Notre Dame de Kernascléden: La danza macabra y los ángeles músicos

Detallamos los dos ciclos señalados. Ubicada a modo de friso corrido en los muros sur y oeste del brazo sur del transepto y realizada según algunas fuentes en el segundo cuarto del siglo XV,[703] la danza macabra de Kernascléden presenta un dominico erguido en su púlpito y sujetando un panel a modo de pergamino con un texto que no hemos podido leer (fig. 7). Sobre su cabeza aparece otro panel con otro texto ilegible a través de las fotos conseguidas.[704] Bajo la tarima del predicador se representa un esqueleto arrodillado, sonando una trompa y ejerciendo de jefe de comparsa del

---

[701] Ubicada en el ala norte del coro puede leerse esta inscripción: "*ANNO DOMINI MILLESIMO QUADRINGENTESIMO QUINQUAGESIMO TERTIO DIE SECUNDA SEPTEMBRIS FUIT DEDICATA ISTA CAPELLA PER REVERENDUM IN CHRISTO PATREM ET DOMINUM DOMINUM YVONEM PONTIS SALIS EPISCOPUM VENTENSEM ET L AN SOIXANTE QUATRE FUT VOULTE PAR PIERRE ET J LESBAIL RECTEUR EN CELY TEMPS J FEGEAR.*" Cfr. MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION. *Inventaire général du patrimoine culturel*. En: http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/merimee_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_8=REF&VALUE_8=IA00008294 (Fecha de consulta: 07/10/2015). Esponera otorga un papel preponderante a esta figura en ESPONERA CERDÁN, ALFONSO. *El proceso de Canonización de San Vicente Ferrer y el manuscrito conservado en Valencia*. Valencia: Capítulo de Caballeros Jurados de San Vicente Ferrer, 2012, p. 6. En posteriores apartados profundizaremos en Yves Pontsal.

[702] SMOLLER, *The Saint and the Chopped-Up…,* cit., prólogo.

[703] Tomamos el dato de la página ya citada del ministerio de cultura, si bien, dada la cronología constructiva abogamos por un período algo posterior, entre 1450-1470, coincidiendo con HUITOREL, Jean-Marc; HERLÉDAN, Claude. *Kernascléden.* Rennes: Éditions Ouest-France, 1996, p. 5.

[704] Vimos en la nota 694 la lectura de una exigua parte del texto propuesta en el Inventario de Patrimonio General. Debemos añadir que por lo visualizado en las imágenes que circulan en la red, parece viable la lectura de parte del texto, sin descartar por otra parte que se trate de repintes posteriores.

conocido tipo de la danza macabra. Todos conducidos y flanqueados por dos esqueletos, se representan personajes arquetipos en evidente orden jerárquico en función de su relevancia social: el papa, el emperador, el rey, el cardenal, la princesa, el obispo, el caballero, el burgués, el comerciante, etc. Inmediatamente arriba de estos personajes se incluyó un prolijo texto hoy maltrecho en buena parte. Es evidente que la restauración realizada hace dos décadas llegó tarde, siendo muy fragmentaria su legibilidad. Pese a ello, resulta imprescindible la transcripción del abundante texto que se escribió a modo de pergamino sobre todos los personajes que integran el funesto baile, de la que si existe edición, no hemos podido disponer.[705]

En la parte superior del testero oeste se representa el infierno, sobre la danza macabra, integrada dentro de un ciclo que incluyen otras escenas del muro perimetral del transepto: la Ascensión, el Paraíso y el Infierno. No todas las pinturas son de la misma mano, existen diferencias formales especialmente entre el taller artífice de la danza macabra y del infierno y el obrador de los ángeles músicos que aparecen en el transepto norte, sobre los que nos detenemos.

Ocupando los plementos de las bóvedas del transepto norte se representa una visión celeste de los ángeles cantando la gloria del Señor (fig. t). Un total de ocho ángeles, dos por plemento, con una repetición sistemática de la composición en cada uno de estos. Mientras uno sujeta un rollo con el *incipit* de una partitura musical correspondiente a una misa concreta documentada anteriormente en Aragón y Aviñón, el otro tañe con sus manos un instrumento figurando la interpretación musical de la partitura que expone su compañero. Lomenec'h sugiere que la "*messe de Kernascléden peut avoir été copiée d'un manuscrit ayant appartenu à Vincent Ferrier*." [706]

4.3.3. Pistas sobre la representación de Ferrer en la Danza Macabra

Ya ha quedado manifiesta la estrecha relación entre los promotores de la obra y el valenciano. Lomenec'h descuidó buena parte de los datos contextuales citados y se limitó a relacionar esta danza macabra a Ferrer por dos aspectos. El primero es el

[705] Es esta una de las tareas pendientes para nuevas investigaciones.
[706] LOMENEC'H, *Bretagne: Musique…*, cit., p. 38.

contenido de sus sermones, del que sólo aporta un extracto reproducido por Fagès: "*Si vous volelez être just avec vous-même, regardz-vous comme un cadavre infect et tombant en pourriture. Vous étiez cela avant d'être lavé dans le sang du Christ, vous l'êtes encoré et peut-être pire par vos péchés*"[707]. El sermonario ofrece citas más suculentas. El otro aspecto señalado por Lomenec'h es también contextual, en Josselin, villa bretona que visitó Ferrer, se encontraba otra representación de la danza macabra, hoy desaparecida.

El primer asunto, el de las referencias del sermonario de Vicente Ferrer en torno a la danza macabra que nos aproximaría más a la posible figuración del valenciano en Kernascléden, dispone de entradas más sugerentes:

> *Axí ·n pren a alguns hòmens de aquest món, que quan ve en l'estiu, no curen de aplegar-ne, «id est, bona opera facere», e com vindrà lo yvern, ço és, la mort, troben-se decebuts, e moren, e ballen en infern ab los dyables. E veus les dances que fan les ànimes dapnades ab los dyables en infern: Lucifer que guie les dances, e aprés vénen los altres dyables, e enmig de dos dyables va una ànima, e en esta manera ballen.* [708]

Sin embargo, conviene reparar en que, aun tratándose de un tema habitual en la predicación mendicante, apenas fue empleado por Ferrer. En las ocasiones que abordaba temas escatológicos o del más allá, fue más proclive a detallar los crueles tormentos que sufren los condenados. El inconveniente sobre el escaso empleo de la danza macabra en sus sermones se solventa con alguna excepción como la recién citada, que no es la única.[709]

Ese aspecto, unido a la cercanía de los promotores y a la supuesta relación entre las partituras representadas en la misa celestial y un códice presumidamente utilizado por Ferrer, invitaría a pensar que el dominico que presenta la misa pudiera ser el valenciano. Aunque entre la elaboración de ambos ciclos (el de la danza macabra y el de los ángeles músicos) transcurrieran algunas décadas.

---

[707] LOMENEC'H, *Bretagne: Musique…*, cit., p. 32.
[708] SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, V, cit., pp. 60-61.
[709] En su predicación castellana se documenta la descripción de los castigos divinos acorde con la pintura del infierno representado sobre la danza macabra, además de una enumeración de los condenados que armoniza con la jerarquización presente en la danza bretona. No obstante, nos consta que era un tema frecuente y asentado en sus normas, por no hablar del posible influjo de representaciones paralitúrgicas que el valenciano pudo contemplar en su estancia en el Piamonte a principios del siglo XV. Cfr. CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad*…, cit., pp. 625-628.

El segundo punto destacado por Loménech considera la proliferación de las danzas macabras por la zona bretona que recorrió Ferrer. En este sentido, debemos reconocer la concentración del asunto de la Danza Macabra en un territorio relativamente limitado que coincidió con la prédica del valenciano. Además de los casos de Kernascléden y Josselin, también la parroquia de Kermaria an Iskuit representó este ciclo a finales del siglo XV. Idéntico discurso podría ampliarse a Auvernia, otra región visitada por el valenciano y que conserva diversas representaciones de la danza macabra, algunas de mediados del siglo XV, caso de los frescos de la Abadía Benedictina de Chaise-Dieu. Otro caso similar se halla en la casa dominica de Berna, lugar también visitado por el valenciano, incluso Dijon. Todavía mucho más llamativo el ejemplo de Colmar, donde la misma orden encargó este asunto iconográfico, en el seno de una comunidad en la que como veremos se conserva un sermonario vicentino y una antigua biografía de Ferrer del siglo XV en alemán.

Pese al cúmulo de indicios, no estamos en situación de afirmar que el dominico representado en Kernascléden sea Ferrer. El asunto es demasiado complejo. No debe olvidarse que la Danza Macabra fue un asunto estrella de la iconografía durante el siglo XV, con especial filiación a las órdenes mendicantes.[710] Recuérdese por ejemplo los frescos del convento de San Francisco de Morella. Las vías de difusión de la Danza Macabra fueron múltiples, desde manuscritos de diversa procedencia hasta la relevancia de algunos encargos pictóricos, caso de las pinturas del Cementerio de los Inocentes de París (1424).[711]

---

[710] La danza macabra aparece en un poema del XII siglo, pero desde finales del siglo XIV hacía parte del teatro religioso "dirigido" por algunos predicadores, quienes ponían en escena, en aras del realismo, el destino de la humanidad. El teatro paralitúrgico disponía de sus propias normas. El predicador, desde su púlpito, hacía salir por una escotilla y posteriormente desfilar una comitiva representativa de toda la jerarquía humana. Comenzaba por los personajes más grandes del momento y acababa con los más humildes.

[711] Sirva esta cita de González para mostrar que tampoco los especialistas proponen una respuesta definitiva en torno a la difusión del tema desde la segunda mitad del siglo XIV hasta 1485, concretándose única y significativamente el papel de los franciscanos y dominicos: "La difusión del tema durante esta primera fase se hizo a través de las rutas de peregrinación y comercio, tanto marítimas como terrestres, sin que sepamos bien cómo se transmitió. La mayor parte de los investigadores conceden a las órdenes mendicantes (dominicos y franciscanos) un papel importante en su difusión por contratar compañías de teatro que escenificaban la danza en los atrios y claustros." Cfr. GONZÁLEZ ZYMLA, "La danza macabra…", cit., p. 35.

Lo que es indudable es que en el altar figurado en Kernascléden aparece un dominico sobre el altar; no deja de ser sintomático que en una iglesia promocionada por las mismas personas que enterraron al valenciano, y que no pertenecían a ninguna orden, se represente precisamente a un miembro de los predicadores. La supuesta barba blanca con la que se representó –así lo informa la página de patrimonio cultural citada aunque nosotros no lo podamos observar en la imagen que disponemos– parece un inconveniente. La imagen del valenciano no era todavía la de un santo y sí la de un simple predicador, por lo tanto no estaba configurada. Podía primar el recuerdo del personaje histórico y al respecto ningún testigo del proceso bretón apunta a esa barba. Además, la menguante presencia del discurso apocalíptico durante sus últimos años también nos aleja parcialmente de la alusión al valenciano. También es cierto que nadie en el proceso bretón citó *Timete Deum*, y se convirtió en el sello de identidad post-canonización. Del mismo modo, no puede considerarse esa barba –imperceptible a través de las fotos– como impedimento para identificar a Ferrer. Con ese atributo aparece en varias representaciones del siglo XV. Por si fueran pocas las dudas, queda por analizar la supuesta relación de los frescos de los ángeles con el dominico: si se corrobora, aumentaría la probabilidad de ser Vicente Ferrer el representado.

4.3.4. La misa de Kernascléden y un desconocido manuscrito vicentino

L'anomenada missa de Kernascléden, que rep aquest nom perquè el manuscrit que en conté la partitura es guarda a l'església a Kernascléden (Bretanya), on segons la tradició arribà de la mà de sant Vicent Ferrer. El text procedería d'un dels antifonaris que transportaba el predicador valencià i degué ser copiat per algú dels membres del seu seguici. Aquesta missa, que fou coneguda a diversos indrets d' Europa, consta de quatre parts: Gloria, Credo, Sanctus i Agnus Dei. I, efectivament, a l'església de Kernascléden, famosa pels seus frescos del segle XV, es pot observar que un d'aquests frescos representa quatre parelles d'àngels que interpreten, respectivament, les quatre parts de la missa esmentades. Cada parella d'àngels hi apareix interpretant-ne una part: un àngel sosté la partitura i l'altre la canta amb un instrument de l'època. Els frescos de Kernascléden són un testimoniatge més de la

> *voluntat de deixar constància de la presència de mestre Vicent Ferrer com a predicador a Bretanya*.[712]

Al leer el texto de Ferrando, quien por cierto no advierte la representación de un dominico a escasos metros, se observa una expresión tan disonante como habitual; "*segons la tradició"*. El problema es que en la bibliografía que hemos consultado no hemos hallado estudio codicológico alguno de ese manuscrito, ni tan siquiera una noticia de su existencia.[713] El único trabajo científico realizado al respecto es el de la musicóloga Ursula Günther, quien comparativamente, a través de otros textos y del sistema de notación de las pinturas llegó a la conclusión que los frescos podían referir una misa completa de origen español o aviñonés.[714] La llegada de esta misa de origen extranjero la asoció a dos posibilidades. La primera se vincula a la acción apostólica de Ferrer en la Bretaña, mientras que en la segunda se especula sobre las alianzas familiares de las que hicieron gala los Rohan y los mismos duques, con lazos matrimoniales de los que formaron parte Juana de Navarra y Yolanda de Aragón (hija de Luis II de Nápoles y su homónima madre), casadas respectivamente con los duques Juan IV y Francisco I.

Sin duda nos interesa reforzar la primera opción. Con frecuencia hablamos de la relevancia del viaje para la transmisión de formas artísticas, un argumento que debiera ampliarse a la difusión de los ritos y sus particulares formas. Nuestro desconocimiento en musicología nos distancia de esta relevante cuestión para reforzar la opción apuntada sobre la representación de Ferrer en el otro muro del transepto.[715] En todo caso, se antoja indispensable una revisión del sermonario vicentino para reforzar la posibilidad

---

[712] FERRANDO FRANCÉS, *Sant Vicent Ferrer en la…*, cit., pp. 13-15.

[713] Hemos contactado con Mari Carmen Gómez-Muntané y con el grupo *Capella de Ministrers* con objeto de obtener información al respecto, más cuando este último publicó un disco denominado *Planctus* que incluía, según advertía su presentación: "una misa inédita [la de los frescos de Kernascléden] asociada al contexto musical de San Vicente Ferrer". La investigadora nos señaló la imposibilidad de adelantarnos sus avances investigadores que publicará hacia el verano del año 2016, cuando esta tesis ya esté depositada, mientras que no hemos obtenido respuesta alguna de Carlos Magraner, líder de la citada formación musical.

[714] GÜNTHER, Ursula. "Les Anges musiciens et la messe de Kernascléden". HUGLO, M. *et al*. *Les sources en musicologie*. Paris: C.N.R.S., 1981, pp. 109-136. Una actualización y ampliación de este trabajo amparada en estudios musicológicos la aporta CORDIER, Jean-Yves. "Les anges musiciens des voûtes de Kernascléden". En: http://www.lavieb-aile.com/2015/09/les-anges-musiciens-des-voutes-de-kernascleden-56.html (Fecha de consulta: 19/10/2015).

[715] A lo que hay que sumar la imposibilidad de consultar el texto escrito en los muros, si todavía son legibles.

apuntada: un rastreo todavía inexistente que muestre explícitamente el empleo por parte de Ferrer de las aclamaciones litúrgicas realizadas a dos voces que incluyan los íncipits *Et in terra*, *Patrem*, *Sanctus*, *Agnus Dei* y *Kyrie* que configurarían un concreto ordinario de misa celebrado por Ferrer, coincidente con el representado en los frescos.[716] Quizá el futuro trabajo de Gómez-Muntané circule por esos derroteros.

Sabemos con certeza que Ferrer cantaba misa junto a otros intérpretes. Son muchos los testimonios que lo confirman. Sirva de muestra este ejemplo que cita un testigo del proceso de canonización:

"Hicieron mandar que, al día siguiente, de buena mañana, todo el pueblo de ambos sexos, fuera a oír la misa solemne que el Maestro Vicente celebraría con sus cantores, y oída la misa, escuchar su predicación…" [717]

Es preciso desgranar la misa solemne que celebró el valenciano. Material no falta. Por ejemplo, el manuscrito de Ayora transmite estas palabras del dominico:

"(…) *et ideo Clericus in representacionem ipsius facit quatuor opera. Et primo, Introitum Misse; secundo; los Kirios; tercio, Gloria in excelsis; quarto, oracionem*." [718]

Del mismo modo, en un manuscrito de Marsella que se ha relacionado con la homilética de san Vicente Ferrer podemos leer:

> (…) *e viu angels seraphins qui no cessaven dir e cantar en gir hi entorn de la cadira e cridar ab alta veu e de molt dolça melodia Sanctus, Sanctus, Sanctus dominus deus exercituum. Sant, Sant, Sant senyor deu de gents darmes e de homens de batalles*…[719]

Aunque no se integra en el contexto del ordinario de misa sino en el sermón de los Ángeles y san Miguel, es otro tipo de pista que se debe rastrear para apuntalar el influjo de Ferrer en el ciclo celestial representado en el transepto norte y, por extensión,

---

[716] Cabe señalar que el Kyrie no aparece representado en Kernascléden, probablemente por la adecuación espacial a los cuatro plementos que se formaban en la bóveda. Cfr. GÜNTHER, "Les anges…", cit., p. 113.
[717] Cfr. *Proceso de Canonización…*, cit., p. 108.
[718] SAN VICENTE FERRER, *Colección de Sermones de Cuaresma y otros según*…, cit., p. 403.
[719] MIRET I SANS, Joaquim. "Sermonari català de Marsella (Continuació)". *Butlletí de la Real Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, vol. 6, nº. 43, 1911, p. 146.

la irresoluble incógnita respecto al dominico del transepto sur. ¿Un estereotipo o Vicente Ferrer?

A diferencia de los productos artísticos que hemos estudiado en este apartado, donde por múltiples causas pensamos que se representó (al menos en algunos casos) a Vicente Ferrer, las obras que abordamos en el siguiente capítulo dan luz, hasta ahora tenue, del impulso decidido que la iconografía vicentina experimentaría con antelación a la canonización, evidenciando la autonomía de las imágenes respecto al proceso de canonización y la celebridad del valenciano en contextos heterogéneos.

Beatus Vincentius, Fray Angélico.

5. *Beatus Vincentius*

Este capítulo es determinante para recapacitar en torno a la génesis de la imagen de san Vicente Ferrer, en tanto en cuanto presenta un conjunto de obras que con certeza plasmaron al dominico antes de su canonización. No debemos abandonar una perspectiva: la configuración del estereotipo de su representación responde a la imbricación de heterogéneos elementos. Algunos fueron su determinante papel en grandes conflictos, su fama en vida, su temprana concepción como beato –incluyendo la difusión de sus poderes taumatúrgicos– y cómo no, el mismo proceso de canonización y la posterior *Vita*. Conviene resaltar que tan relevantes como los factores intrínsecos a la figura vicentina son aquellos ligados a los promotores y a su particular recepción del dominico.

En la representación de los santos bajomedievales la hagiografía suele considerarse el punto de partida, aunque estamos comprobando que este aspecto no siempre puede darse por válido. Mucho antes de la elaboración del principal texto hagiográfico por parte de Ranzano emergieron un importante número de obras en las que no tenía cabida esa lectura, que por otro lado se plantea con una exclusividad injusta. En estas líneas analizaremos cómo antes de la canonización fueron diversos poderes bajomedievales los que se sirvieron de la figura de Vicente Ferrer, aportando nuevos ingredientes a la configuración de su posterior imagen oficial, icónica, de fácil identificación. Esa imagen estereotipada que veremos en otro apartado no conecta directamente con su *Vita*, sino con una precedente y precursora evolución figurativa, y con un nuevo contexto donde descuella el peligro del turco. La *Vita* oficial del dominico no será tan determinante como se pudiera pensar en el proceso de definición de la imagen vicentina.

Volviendo al empleo de la imagen vicentina como otro elemento a considerar, vimos en el apartado anterior cómo se esbozaba al respecto ese uso interesado dentro de su orden, que no sólo repercutía en el personaje valenciano y sí a varios dominicos. Profundizaremos en este y otros usos, destacando en ellos la simbiosis elaborada mediante los productos artísticos destinados a las minorías rectoras y aquellos cuyo

objeto era sintonizar con la piedad popular, que muestran características menos canónicas y ajenas a valores preconcebidos. Así desenmascararemos otro modo con el que pueden abrirse nuevos interrogantes sobre el empleo interesado de algo tan etéreo como el recuerdo de un personaje histórico o legendario. O lo que es más jugoso, cómo el arte presenta un papel trascendental en esta transición, contrastándose mediante el estudio de un grupo de productos culturales conservados que presentaron a Vicente Ferrer durante un período concreto. Nos ocuparán las mutaciones semánticas que el diverso uso y recepción de la figura vicentina acarreó en productos de la primera mitad del *Quattrocento*, sujetas aquellas a condicionantes sociales, espirituales, políticos, económicos, etc.

Donald Prudlo, Cecelia Gaposhkin y Gerald Parsons comprobaron los valores cambiantes en la producción y recepción de la imagen de san Pedro de Verona, san Luis IX de Francia y santa Catalina de Siena, respectivamente, resaltando la volubilidad de la imagen de un santo en relación al variable contexto en el que se crea y recibe esa representación.[720] El presente capítulo sigue esa línea, intentando acotar la cuestión a un determinado conjunto de señales que permanecen de un elemento inmaterial: la memoria y la transformación del recuerdo de Vicente Ferrer, cuya primera etapa –el entremés de *Mestre Vicent*– todavía en vida, fortalecía el núcleo de su mensaje más impactante. Ya en esta carroza se evidenciaba el doble valor proselitista usufructuado, en estrecha relación con el juego de poderes establecido, por el ilustre visitante (el rey), y el anfitrión (el poder urbano). Ambos dominios tendrían muy presente lo que más tarde resumió Maquiavelo con el conocido aforismo *governare è far credere*: la *auctoritas* de Ferrer en su propia ciudad se antojaba paradigmática.

El diverso y variable contenido de significado que una clientela distribuida por Europa otorgó al dominico valenciano a través de las obras que lo trataron configuraría sólo parcialmente su imagen oficial, aquella con el hábito dominico, con una mano alzada señalando a Cristo como juez universal y la reproducción, bien en un libro o sobre una filacteria, del pasaje apocalíptico *Timete Deum et date illi honorem quia venit*

[720] PRUDLO, Donald. *The Martyred Inquisitor: The Life and Cult of Peter of Verona (+1252*). Aldershot: Ashgate Press, 2008; GAPOSHKIN, M. Cecilia. *The Making of Sant Louis Kingship, Sanctity, and Crusade in the Later Middle Ages*. Ithaca (New York): Cornell University Press, 2008; PARSONS, Gerald. *The Cult of Saint Catherine of Siena: A Study in Civil Religion*. Aldershot: Ashgate Press, 2008.

hora iudicii eius[721]. Estos rasgos definirán su representación más frecuente, como puede comprobarse dentro del territorio hispánico en el retablo de Cervera de Pere Garcia Benavarri, en el retablo de las Santas Clara y Catalina del mismo autor conservado en la catedral de Barcelona, o en la tabla atribuida a Rafael Mòger, en colección privada. Del extranjero pueden citarse entre otras muchas obras la Adoración del Niño entre San Jorge y San Vicente Ferrer, de Filippo Lippi (Museo Cívico de Prato), el tríptico conservado en Santa Maria Novella, de incierta atribución, o el San Vicente Ferrer, de Michele di Matteo, conservado en la Cassa di Risparmio de Ferrara. En el correspondiente capítulo abordaremos varios productos post-canonización, sin embargo, cabe reseñar el interés de esta etapa previa a la formación de la imagen oficial, en tanto que se muestra mucho más libre, original y espontánea, a diferencia de lo que sucederá tras la santificación, cuando el modelo recién señalado será ampliamente difundido.

Al igual que el patrimonio, la metamorfosis de un personaje histórico en legendario es una construcción cultural. Todavía antes de su muerte en 1419 y hasta su elevación al altar de la santidad y su posterior difusión, se verifica un período de transformaciones de su imagen en relación a su significado.[722] Un proceso que pudo alcanzar su apogeo entre 1420 y 1450, por el cual el oficio de usar la imagen –junto a otros factores–, conformaría parte de la imagen oficial.

Buena parte del elaborado proceso de configuración de esa imagen categórica de Vicente Ferrer se adscribe a su orden, que no escatimó en emplear a sus más ínclitos representantes para recordar al valenciano. Si antes de la canonización fueron los dominicos los principales impulsores de la imagen del valenciano, su protagonismo se acrecentará tras la santificación. Pero también vamos a analizar el peso de la intervención de otros comitentes, evidenciando simultáneamente que la fama de Vicente Ferrer –y las heterogéneas particularidades de esta–, trascendió fronteras, religiones y

[721] Ap 14,7. "*Dicens magna voce: Timete Dominum, et date illi honorem, quia venit hora iudicii eius: et adorate eum, qui fecit caelum, et terram, mare, et fontes aquarum*".

[722] Este ejercicio debe considerarse imprescindible en el trabajo iconográfico sobre cualquier santo que aspire a superar el estado epidérmico en el que buena parte de las publicaciones del género se hallan. En nuestro caso, pese a las aportaciones de Laura Smoller y Alberto Velasco, sigue siendo imprescindible escarbar en aforismos discutibles que ayuden a desentrañar los orígenes y la consolidación de la imagen vicentina, en estrecha relación con los usos que se dan de ella. Los trabajos de Smoller citados centran su atención en el periodo inmediatamente anterior a la canonización, salvo la monografía dedicada al milagro del niño descuartizado. Por su parte, Velasco aporta noticias sobre el impacto de Vicente Ferrer en la sociedad de su tiempo, pero focaliza sus pesquisas iconográficas (también citadas) en los productos artísticos posteriores que representaron al valenciano.

obediencias. Se generaban pues diversas imágenes del beato, poco o nada tenidas en consideración en el estudio de su iconografía.

5.1. Una causa dominica

Analizados ya aquellos incipientes objetos artísticos en los que la comprobación de la representación de Vicente Ferrer requiere una elaborada y no definitiva explicación, continuamos en el mismo período para abordar aquellos productos que refirieron con certeza absoluta al dominico entre su muerte y su posterior canonización (1419-1455). Resalta la advertida dicotomía entre los productos generados por élites culturales para su particular disfrute y por aquellos interesados en conectar con la piedad popular.

Del primer grupo indicado sobresale la orden dominica[723], que expresó de manera palmaria el interés por recordar al que en breve sería cronológicamente el cuarto santo de los frailes predicadores, de una manera más sutil de lo que puede suponerse si lo contrastamos con las manifestaciones figurativas dirigidas a un público menos instruido. Vistos posibles ejemplos, a continuación desgranamos alusiones seguras al valenciano.

Tras la muerte de Vicente Ferrer en Vannes, fue la orden predicadora la institución que asumió la tarea de crear una imagen,[724] o expresado quizá como objetivo, encauzar la ansiada santificación, como se procedía con otros beatos en boga. Este devenir, posiblemente más que la manida elaboración de la *Vita* oficial y la consecuente bula papal[725], es otro elemento de gran relevancia en la creación de una imagen oficial. No en vano, como veremos en el capítulo correspondiente, parece que

[723] Ya vimos que en 1414 aconteció una utilización de la imagen vicentina con fines propagandísticos beneficiosos para los Trastámara. Tras la canonización de Vicente Ferrer este uso interesado se vio agudizado por los duques de Bretaña, los dominicos o los propios Trastámara, entre otros.

[724] El beneficio de la posible santificación también fue rápidamente detectado por las autoridades de Vannes, quienes dispusieron de todo un ideario para "bretañizar" al santo, incluyendo el control de los restos mortales de Vicente Ferrer. El asunto lo hemos tratado en el primer capítulo.

[725] Emitida por Pío II el 1 de octubre de 1458. PÍO II, *Bulla Canonizationis S.Vincentii Ferrerii*. RIPOLL; BREMOND (ed.). *Bullarium*..., cit.

fueron los dominicos –tal vez en colaboración con Calixto III– los encargados de la creación del icono vicentino más representativo.

No es tema baladí analizar estas primeras representaciones de Vicente Ferrer. La celebración de los *paers* de Cervera (enero de 1456) por la consecución de "*la forma del dit fra Vicent*" informa sobre el tal vez parco conocimiento de la escasa tradición figurativa del nuevo santo.[726] El quid es interrogarse por los posibles primeros referentes creados para la elaboración de la figura de Vicente Ferrer cuando todavía no se disponía ni de una práctica figurativa ni del sólito manual en el que se convertía la *Vita* o los posteriores textos hagiográficos. En síntesis, vamos a preguntarnos, además de cuáles son esos referentes figurativos, quiénes, por qué, y con base en qué se establecieron.

Poco se ha profundizado en el ligero impacto de la figura vicentina en el ámbito artístico florentino del segundo cuarto del *Quattrocento*, pese a que no sólo es uno de sus representantes más reconocidos quien lo desarrolla, sino que además da un testimonio sin parangón del recuerdo del valenciano en la orden dominica, en tanto que figuró en la plantilla de la casa de Santo Domingo de Fiésole primero, y en la de San Marcos de Florencia después. Nos referimos a Guido di Pietro, más conocido por la historiografía del arte como Fray Angélico. Aunque probablemente fueron más, podemos asegurar que al menos en tres ocasiones el artista representó a Vicente Ferrer antes de su canonización:

La predela del retablo mayor de Santo Domingo de Fiésole[727] (fig. 8), con una cronología de producción cada vez más limitada (1423) y conservada en la National

[726] LLOBET I PORTELLA, Josep Mª. "Algunes precisions sobre el retaule gòtic de la Mare de Déu i sant Vicenç Ferrer de l´església de san Domènec de Cervera". *Butlletí del Museu Nacional d´Art de Catalunya*, vol. 7, 2003, p. 111. No obstante, la imagen cerverina formaría parte del notable número de obras coetáneas que estandarizarían la imagen del santo. Sirvan, entre otros ejemplos el *San Vincenzo Ferreri* de Domenico di Michelino conservado en la Pinacoteca de Parma; la tabla central del tríptico de Borghese di Piero representando a *San Vincenzo Ferreri in Gloria*, hoy en el Museo Nazionale de Villa Guinigi (Lucca), o el retablo de Giovanni Francesco da Rimini, San Vicente Ferrer y escenas de su vida, para el convento de San Domenico al Maglio (Florencia), los tres fechados entre 1455-1459, con una cronología muy similar al retablo cerverino.

[727] Sobre esta obra, con referencias a la figura vicentina, destacamos estos títulos: DAVIES, *National Gallery…,* cit., pp. 16-31; POPE HENNESY, John. *Fra Angelico*. London: Phaidon Press, 1974, pp. 189-190; ALCE, Venturino, O.P. *Omelie del Beato Angelico*. Bolonia: Edizioni Studio domenicano, 1983, p. 15; BALDINI, Umberto. *Beato Angelico*. Firenze: Edizioni d'Arte il Fiorino, 1986; ALCE, Venturino, O.P. *Angelicus Pictor, Vita, opere e teologia del Beato Angelico.* Bolonia: Edizioni Studio Domenicano,

Gallery de Londres, la pequeña tabla de la desmembrada *incorniciatura* de la pala del altar mayor de la iglesia de San Marcos en Florencia (fig. 9), realizada entre 1438 y 1443 y conservada en el museo homónimo[728], y por último, el coetáneo friso que recorre la Sala capitular del mismo convento florentino bajo la escena de la Crucifixión (fig. 10).[729]

La primera de las tres obras fue realizada apenas unos años después de la muerte del valenciano. El panel que nos interesa componía uno de los extremos de la predela: un compartimiento que representa 18 personajes, beatos y beatas de la orden, y que tenía su correspondiente al otro extremo, con los representados subdivididos en sendos casos en una triple fila. Algunas reconstrucciones lo sitúan bajo las pilastras del altar. Las medidas de ambos paneles son 22 x 32 cm. Así pues, la figuración de Vicente Ferrer, al igual que la de sus compañeros, no sobrepasa los 8 centímetros de altura. Esto no impide contrastar que, efectivamente, la figura del todavía beato estaba llamada a correr mejor suerte. Su inclusión entre la amplia plantilla convertida en modelo de comportamiento para los dominicos de Fiésole, e implícitamente, entre los aspirantes a, quién sabía cuándo, obtener una futura canonización, destacaba por cuestiones

1993, pp. 63-72; VENCHI, Innocenzo."Informations sur le culte et l´iconographie de St Vicent Ferrier en Italie". MOULERIAC-LAMOUREUX *et al.*, *Saint Vincent Ferrier et le…,* cit., pp. 111-112; ITURGÁIZ CIRIZA, Domingo. *El Angélico pintor de Santo Domingo de Guzmán.* Salamanca: Ediciones San Sebastián, 2000; GORDON, Dillian; WYLD, Martin; ROY, Ashok. "Fra Angelico´s Predella for the High Altarpiece of San Domenico, Fiesole". *National Gallery Technical Bulletin*, vol. 23, 2002, pp. 4-19. ; VELASCO GONZÁLEZ, "De València a Vannes…", cit.; AHL, Diane Cole. *Fra Angelico*. New York: Phaidon, 2008, pp. 44-45. Agradecemos la cronología más acotada al profesor Andrea De Marchi, señalada durante el transcurso de una conversación. Por otro lado, sobre la muy probable referencia a Vicente Ferrer todavía como beato por parte de Fray Angélico sirva de ejemplo el ya analizado f. 67v. del Misal conservado en San Marcos.

[728] Su reciente puesta en valor limita al máximo la bibliografía. Al respecto sólo existen tres textos a considerar: el breve folleto publicado por la casa que subastó la pequeña tabla aparecida junto a otra similar en LIVERSIDGE, Michael. "Fra Angelico and the San Marco Altarpiece. Two Newly Discovered Panels". *Fra Angelico: The San Marco Panels.* Weymouth: Duke's Auction Catalogue, Thursday 19 April 2007; una monografía sobre éstas que abarca su estudio de manera multidisciplinar, en ACIDINI, Cristina; SCUDIERI, Magnolia (com.). *L'Angelico ritrovato*. Firenze: Ente Cassa di Risparmio di Firenze, 2008 y más actual, una ficha de catalogación en SCUDIERI, Magnolia. "Guido di Pietro, poi fra' Giovanni, detto Beato Angelico. Beato Vincenzo Ferrer". GHETTI, M. L.; BERNARDINI, M. G. (a cura di). *Lo Stato dell'Arte. L'Arte dello Stato*. Roma: Gangemi editore, 2015, pp. 162-163.

[729] Con el fin de no ser reiterativos enviamos a la bibliografía recomendada en ACIDINI; SCUDIERI (com.). *L'Angelico ritrovato*, cit., pp. 143 y ss., añadiendo MORACHIELLO, Paolo. "Crocifissione". *Beato Angelico*: *Gli affreschi di san Marco*. Milano: Electa, 1995, pp. 193-287 (en especial p. 196 y nota 9). Sobre posibles contenidos políticos del fresco: MAREK, Michaela J. "Ordenspolitik und Andacht. Fra Angelicos Kreuzigungsfresko im Kapitelsaal von San Marco zu Florenz". *Zeitschrift fur Kuntsgeschihte*, nº. 48, 1985, pp. 451-475.

cronológicas. Ninguno de sus compañeros traspasó en vida el siglo XIV.[730] La actualidad del valenciano era tal, que durante muchos años ha servido su inclusión como dato para aportar una fecha *post quem* de la elaboración de la predela.

Dato especialmente revelador si se considera que también en 1419 fallecía Giovanni Bacchini, más conocido como Giovanni Dominici, observante dominico que ya vimos en capítulos anteriores. Dominici fue cliente por excelencia de su "hermano" Fray Angélico y, aunque en menor medida, aspirante a obtener una pronta beatificación, entre otros motivos por ser sanado por intercesión de la entonces todavía beata Catalina de Siena y por ocupar cargos tan relevantes como confesor y consejero de Gregorio XII.[731] Giovanni Dominici no tuvo cabida entre los beatos que representó Fray Angélico. Frente a lo que algunos autores han insinuado sobre la demora en su canonización por el oscurecimiento del recuerdo de Vicente Ferrer en territorios sujetos a la obediencia romana, este y otros productos casi coetáneos que analizaremos indican que tal efecto, si existió, es apenas perceptible en la limitada producción artística.[732] Además, como veremos, el valenciano se incluiría como modelo absoluto en un texto elaborado después de la resolución del Cisma y previo a su canonización. Vicente Ferrer, último de los fallecidos de esa nómina de 35 beatos figurados considerando las dos tablas, fue el primero en ser canonizado. En la misma predela aparece el beato Alberto Magno, quien ya vimos que era otro de los más serios aspirantes a la santidad y sobre el que haremos un breve apunte posterior.

---

[730] Sobre todos los beatos representados en la predela véase, entre algunos de los trabajos citados, DAVIES, *National Gallery…*, cit., pp. 21 y ss.

[731] Fue beatificado en el siglo XIX. Recuérdese que además del paralelismo con el valenciano en la posesión de determinados cargos en la obediencia rival, Dominici fue una especie de revolucionario en favor de la observancia dominica y de la renovación de la cristiandad en la Toscana bajo las órdenes de la curia romana. DAVIES, *National Gallery…*, cit., p. 24, resume el caso con esta afirmación: *The only other piece of evidence is the absence of Giovanni Dominici, the founder of the friary at Fiesole, who died in Hungary 1419. It has been stated above that he is not shown in the predella; he was obviously a less prominent figure than S. Vicent Ferrer, who died in the same year, so that some delay in the establishing of his cult a Florence may be assumed.* En capítulos anteriores ya advertimos el trabajo sobre la personalidad de Giovanni Dominici y su relación con el arte, DEBBY, "The Italian…", cit.

[732] Sobre la demora en la canonización, el padre Esponera Cerdán alude tanto al posible recelo que causaría al pontífice Martín V la identificación del valenciano con la obediencia de Aviñón como a la concentración de esfuerzos que requería del papado la ocupación de Nápoles y Sicilia por parte de Alfonso V. El mismo autor fundamenta otra causa en la falta de ortodoxia que podía suscitar la compañía de flagelantes del dominico valenciano. Véase: ESPONERA CERDÁN, Alfonso. "Apuntes sobre la iconografía primitiva de San Vicente Ferrer". ESPONERA CERDÁN, A. (coor.). *Introducción a la iconografía vicentina en Valencia.*Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2002, pp. 19-41.

Si bien Fray Angélico dispondría posteriormente, dada su condición de dominico y sobre todo su capacidad artística, contactos con élites culturales sin parangón[733], la temprana realización del conjunto fiesolano, cuando contaría el de Vicchio di Mugello con alrededor de 25 años, refuerza la opción sobre la popularidad de Vicente Ferrer *per se* en el seno de su orden, convertido en nuevo adalid de los dominicos.

La representación de Vicente Ferrer es similar a la del resto de los personajes del fragmento de la predela, con hábito dominicano y aureola conformada por rayos, atributo este último asociado a los beatos.[734] Sus distintivos particulares son, además del nombre escrito en su pecho, un libro cerrado en la mano izquierda y una llama en la mano derecha. Puesto que el libro lo comparten algunos de sus compañeros y su interpretación como texto bíblico parece indiscutible[735], nos detenemos en el fuego, elemento que experimentará una ampliación de significado en obras posteriores a la canonización de Vicente Ferrer.[736] Aquí aparece como referencia clara a quizá su rasgo más característico, que pasaría bajo otro formato más explícito a la incipiente imagen oficial. Nos referimos a su capacidad con la Palabra, equiparable "al fuego que quema y el martillo que rompe la roca".[737] Esta cita no es fruto de una licencia retórica actual, al

---

[733] Recordamos que en el elenco de contactos que dispuso Fray Angélico en Florencia se encontraron Leonardo Dati, Ambrogio Traversari, Eugenio IV (que inauguró el nuevo convento de San Marcos en Florencia en 1443), el bibliotecario Tommaso Parentucelli, más tarde Nicolás V, Coluccio Salutati o Niccolo Niccoli.

[734] Las coronas de rayos han de relacionarse generalmente con la categoría de beato, es decir, con los santos locales o populares que no habían sido canonizados por la Iglesia. Sobre las particularidades icónicas de ambas categorías: HALL Edwin; UHR, Horst. "Aureola and Fructus: Distinctions of Beatitude in Scholastic Thought and the Meaning of Some Crowns in Early Flemish Painting". *Art Bulletin*, nº. 60, 1978, pp. 249-270; VAUCHEZ, André. "«Sancti» et «beati»". VAUCHEZ, A. *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Age: d'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques***.** Roma: École française de Rome, 1981, pp. 99-120; HALL Edwin; UHR, Horst. "Aureola super Auream: Crowns and related Symbols of Special Distinction for Saints in Late Gothic and Renaissance Iconography". *Art Bulletin*, nº. 67, 1985, pp. 567-603.

[735] Sobre el libro como atributo dimos algunos apuntes al tratar las figuras de dominicos esculpidas en el sepulcro de Beatriz de Portugal. Por otro lado, parece poco fiable otorgar un posible significado de cada uno de los tres colores que se emplean en la decoración de los libros que sujetan los beatos. Parece responder a un simple recurso pictórico del artista, quien cambiaría el color del libro sujeto por Vicente Ferrer en la *Pala di San Marco*. Desconocemos si algún autor ha tratado esta cuestión.

[736] Un breve análisis sobre el atributo de la llama en la iconografía vicentina en VELASCO GONZÁLEZ, "Dos arquetips...", cit., p. 245 (nota 39).

[737] Metáfora empleada por diversos autores en clara alusión a Jr 23,29: "*Numquid non verba mea sunt quasi ignis, dicit Dominus, et quasi malleus conterens petram*?".Traducido como: ¿No es mi palabra como el fuego –oráculo de Yavé– y cual martillo que tritura la roca? Puede sorprender la vigencia de

contrario, ya era empleada para definir a *Mestre Vicent* por sus coetáneos. Por ejemplo, Nicolás de Clémanges, Rector de la Universidad de París, señalaba en una carta de 1405, tras escuchar al dominico predicar en Génova: "(…) que su palabra es tan viva y tan penetrante, que inflama, como una tea encendida, los corazones más fríos (...)".[738]

El distintivo de la llama simbolizó en la cultura bajomedieval cristiana varios aspectos, entre ellos, la actividad homilética recolectora de grandes frutos. También Vicente Ferrer aporta indirectamente noticias sobre esta concepción del fuego, cuando habla de Cristo, que ab *la seua paraula scalfa la anima en amor sua*.[739] Con este significado aparece en diversas representaciones coetáneas de otro gran orador, éste del siglo XIII, san Antonio de Padua.[740] También en Xàtiva, en uno de los restos escultóricos procedentes de la Capilla Borja de la iglesia de Santa María, se representa al profeta Elías con la llama evocando el significado del poder de la palabra. El referente textual bíblico no era el único[741], y el mismo Fray Angélico representó a Elías con la llama[742]. Tanto en la figura del profeta bíblico como en la del santo valenciano el fuego era un atributo distintivo de un tipo particular de predicación, escatológica,

---

estas consideraciones: Esponera informaba en el 2005 del empleo diario en el convento dominico de Valencia de una antífona dedicada a Vicente Ferrer "Surgió Vicente como fuego y ardía su palabra como antorcha…". Véase ESPONERA CERDÁN, Alfonso. "Presentación". ESPONERA CERDÁN (ed.), *San Vicente Ferrer. Vida y escritos…*, cit., p. 23.

[738] ESPONERA CERDÁN, Alfonso. "La Palabra de Dios es fuego que inflama y martillo que ablanda la dura piedra del corazón en el amor. Las Sagradas Escrituras y San Vicente Ferrer". *Escritos del Vedat*, nº. 37, 2007, p. 305. Otras publicaciones de la carta en nota 131.

[739] MIRET I SANS, "Sermonari català de Marsella (Continuació)", cit., p. 142.

[740] Así aparece en la tabla de altar conservada en Montemerano (Toscana), en la iglesia de San Jorge, obra de Sano di Pietro (1458). Otros productos que representan al franciscano con una llama en alusión al poder de su predicación son la obra atribuida sin certeza a Pier Matteo d'Amelia, conservada en Narni, en el Museo di Palazzo Eroli, los frescos de la Capilla Albertoni de Santa Maria in Aracoeli, o el retablo de los tres santos franciscanos realizado por Domenico de Michelino hacia 1470, conservado en el Museo Diocesano de Cortona, entre otros. Sobre el empleo de la llama como atributo con un significado diverso al señalado podemos citar la llama de san Antonio abad, atribuida a Ottaviano Nelli en el políptico de Pietralunga.

[741] Sir 48,1. "*Et surrexit Elias, propheta, quasi ignis, et verbum ipsius quasi facula ardebat*". En la versión castellana citada: "Y como un fuego se levantó Elías profeta, y su palabra ardía como antorcha." Brunetto Latini ya había referido al profeta veterotestamentario como "… *serà lum e parladura de sciència, e ell jutjarà Israel a foch e a coltell*". LATINI, Brunetto. *Llibre del Tresor. Versió catalana de Guillem de Copons*, vol. I. (Edición de Curt Joseph Wittlin). Barcelona: Barcino, 1980, p. 126.

[742] Ya aludimos en el capítulo 2 a esta tabla al temple que representa el *Juicio Final* encargada por el citado Traversari y conservada en el Museo San Marco de Florencia. Sobre la figura de Moisés, fácilmente reconocible por las potencias, se representa un profeta que lleva como atributos un cuchillo y un fuego. Una óptima ampliación de la obra para ver el detalle en: http://www.artelista.com/ypimages/Huge/01/MWM00124.jpg (Fecha de consulta: 03/11/2014).

vinculada al contenido apocalíptico de sus correspondientes homiléticas y que, al menos ocasionalmente, sigue teniendo vigencia.[743]

Posteriormente el fuego pudo adquirir un nuevo significado en las figuraciones del valenciano, compartido con el original ya descrito. Como veremos, la iconografía del valenciano es algo vivo, mutable. También sus atributos y el significado de éstos. La llama que aludía a su palabra apocalíptica obtendría un nuevo alcance merced a una renovada percepción de su capacidad antipestífera. Esta duplicidad de valores conecta con una tradición de la exégesis cristiana diversificada en diversos niveles sobre un mismo asunto, destacando la dualidad entre lo folclórico y lo erudito. Esencialmente en el Véneto se conserva un notable número de representaciones de san Vicente Ferrer portando una llama, en muchos casos junto a otros dos grandes santos antipestíferos del momento, san Roque y san Sebastián.[744] Varios autores han asociado esa capacidad antipestífera del valenciano a un pasaje del *Tractatus de Vita spirituali*, aunque parece más viable que se produjera por nominación popular y en contextos asociados a virulentos rebrotes.[745] Este cariz de la figura vicentina en el imaginario colectivo pudo asentarse en alguna versión del proceso de canonización bretón (1453-1454) en el que el 47% de las curaciones estaban relacionadas con la peste, aunque parece más factible que responda a la difusión de una imagen popular.

La información al respecto que aportaron los testigos bretones difiere notablemente de una noticia dada por un autor estrictamente contemporáneo a Vicente Ferrer. Es el caso del cronista genovés Giorgio Stella (†1420), quien en lugar de

---

[743] No parece casual que Emilio Callado eligiera como título para la obra que coordinó conmemorando el 550 aniversario de la canonización del santo "El fuego y la palabra". Por otro lado, recuérdese que coincide con el nombre con el que se comercializó en España la cinta norteamericana *Elmer Gantry* (1960), donde Burt Lancaster representaba a un predicador de verbo encendido.

[744] En la séptima década del siglo XV eclosiona la figuración del poder antipestífero del dominico. Obras reseñables son el Políptico de los santos de Andrea da Murano, realizado en torno a 1478 y conservado en la Galería de la Academia (Venecia), una xilografía anónima véneta de finales del siglo XV conservada en la Biblioteca Classense (Ravenna) sobre la que volveremos o *La Madonna* con San Sebastián y San Vicente Ferrer, de Andrea Previtali, de 1506, conservada en la Accademia de Carrara. Probablemente el más conocido sea el Políptico de San Vicente Ferrer pintado por Giovanni Bellini para la Basílica de San Juan y San Pablo en Venecia, en el que el dominico aparece junto a san Cristóbal y san Sebastián, santos también vinculados a la sanación de pestes y plagas. Sobre los principales santos antipestíferos, véase: ORTEGA, Jessica. *Pestilence and prayer saints and the art of the plague in Italy from 1370-1600.* Florida: University of Central Florida, 2012.

[745] La cuestión ha sido tratada brevemente en ORTEGA, *Pestilence and prayer…*, cit., pp. 68-71.

confirmar la capacidad profiláctica de Vicente Ferrer en la ciudad ligur, afirma que la procesión que el valenciano encabezó no supuso retroceso alguno de la mortífera enfermedad, constatándose de hecho un recrudecimiento. Probablemente parcial en sus planteamientos a causa del contexto, Stella advirtió el fracaso de esta procesión encabezada por Ferrer en 1406 en estos términos:

> *Iovis quoque die vigesimo nono iulii ad pestis amotionem fratres Minores per quosdam urbis vicos cum multis pulcris sanctorum incessere reliquiis et cum eisdem cives aliqui; sed cum esset Ianue frater unus ordinis Predicatorum , sacre professor pagine Catalanusque natione, Vincentius nomine, ab eisdem Iohanne gubernatore et Giliberto locuntenente ac a Ianuensi populo multisque aliis veneratus, omni predicabat die mane, licet festiva non esset, et in epidemiali turbine solamen populo porrigebat; Beati Dominici regulam servabat plene; quolibet die celebrat ante sui predicationem sacratissimam missam, cuius misse locis aliquibus amaris lugere videbatur lacrimis, hic sanctus putabatur a multis. Laudavit enim ad implorandum contra pestem ipsam Deitatis suffragia ut per urbem tantum deferatur Christi Redemptoris innefabile sacramentum asperganturque vici aque benedicte quamplurimis guttis: die igitur dominico augusti octavo premissus Vincentius in templo maiori heucaristiam devotus accipiens, in manibus portans cum sacerdotibus eiusdem templi maioris et aliis ipsorum ordinis ac fratribus Predicatorum ordinis multisque valde viris, mulieribus et puerorum numero, multis cumm luminibus, per urbem tetendit plorans, semper id sacramentum sanctissimum portans, eius oculis illi fixis, utque statuerat, fuerunt aqua benedicta eius civitatis partes asperse; verum post hec aucta potius epidimia quam minuta fuit: quandoque enim non aufert Omnipotens talia peccatorum onere, unde Isaie primo capitulo scriptum est: «cum extenderitis manus vestras, avertam oculos meos a vobis, cum multiplicaveritis orationem, non exaudiam»; quandoque obaudit orationem Dominus altera causa minime nota genti, sed occulto Dei locata iuditio. Maior autem hominum numerus, qui Ianuae suburbiisque decederet per singulam dierum ebdomadam ducentorum ferme et quindecim fuit.* [746]

[746] Cfr. STELLA, Georgii et Iohannis. "Annales Genuenses". (A cura di Giovanna Petti Balbi). MURATORI, L. *et al*. (ed.). *Rerum Italicarum scriptores*. Nuova edizione. Tomo XVII, parte II. Bologna: Zanichelli, 1975, pp. 278-279. La cita reproducida en la página 279. Esta noticia puede ser ilustrativa respecto a la transformación del personaje histórico en legendario. Desconocemos el impacto social de la crónica genovesa. Por el contrario, es sabido que el proceso de canonización sería el guión a seguir en textos tan relevantes como la *Vita* diseñada por Ranzano, el oficio litúrgico de Vicente Ferrer o la bula papal de canonización, entre otros. En resumen, el proceso de canonización, sea en formato original o en las tres revisiones apenas descritas, gozarían del paroxismo de la difusión, aunque

Ni en el resto de procesos para la canonización conservados (Toulouse y Nápoles), ni en la *Vita* oficial escrita por Ranzano, hay mención a esa cualidad antipestífera del valenciano. Sí que aparecerá en un par de fuentes que a buen seguro se sirvieron del proceso bretón, a saber, las biografías de Ferrer realizadas por Antonino de Florencia y por Castiglione.

Sin poder especificar las vías concretas de transmisión, esa percepción del santo antipestífero ya era palpable, por ejemplo, en Girona en 1456, cuando se organizó una procesión en honor del dominico, para que "*vulle gardar aquesta ciutat e patria de totes malalties de epidemies e de totes altres adversitats*".[747]

Volvamos al atributo iconográfico: esa llama junto a Ferrer en las obras vénetas podía ser percibida de dos maneras distintas en dos sustratos diversos sin que en ningún caso fueran excluyentes. Mientras el pueblo llano entendía a Ferrer como a un nuevo santo destinado a acabar con las plagas, los círculos más doctos podían seguir asimilando al valenciano como el predicador del fin de los tiempos o al menos como el orador evangélico y enardecido que fue, como parecía confirmar un breve pasaje del oficio litúrgico de Ferrer compuesto tras la canonización: "*Cuius doctrina sole gracior sermo erat flamis ardentior*".[748]

La llama aparecerá también como distintivo del valenciano en algunas obras de clara filiación dominica en contextos ajenos a crecidas epidemiológicas, mostrando unívocamente al menos en esos casos, la asimilación de la llama como rasgo apocalíptico.[749] Como veremos en algunas estampas los distintos roles de los primeros santos dominicos se delinearon fuertemente y a Ferrer le correspondió el de predicador apocalíptico.[750] Esta inicial llama del Beato Angélico desaparecerá hasta entrada la

---

paradójicamente no incluyera el habitual *Timete Deum.* El dato de la encuesta bretona lo toma Velasco de Niederlender. Véase VELASCO GONZÁLEZ, "De València a Vannes…", cit., p. 402. Algunos autores han atribuido diversas oraciones antipestíferas al dominico. Véase por ejemplo SANCHIS SIVERA, *Historia de San…*, cit., pp. 223-224. Al asunto de la inclusión de Ap 14,7 dedicamos un posterior capítulo.

[747] BATLLE I PRATS, Lluís. "La canonización de San Vicente Ferrer y su conmemoración en Gerona". *Analecta Sacra Tarraconensia: Revista de ciències historicoeclesiàstiques*, nº. 27, 1954, pp. 5-8.

[748] Último versículo de *in primo nocturno*, se incluye en los textos vicentinos que editamos conservados en el manuscrito 81 del Archivo de la Catedral de Valencia.

[749] SMOLLER asocia el atributo de la llama al don de lenguas de Ferrer mediante una supuesta evocación a Pentecostés. Cfr. SMOLLER, *The Saint and…*, cit., capítulo 5.

[750] Volveremos al tratar el *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum* en el capítulo del grabado.

séptima década del XV, sumida en una especie de letargo a consecuencia de la imposición del *Timete Deum* y del Cristo Juez.

De la predela del retablo de Fiésole destacamos dos aspectos. El primero es la precoz incorporación del valenciano a la nómina de beatos en las casas dominicas florentinas, que a buen seguro se hacían eco de la celebridad de Ferrer en gran parte de la península itálica, como confirmaremos en breve con la representación del valenciano en la sacristía de la iglesia dominica de Siena. No puede obviarse la declaración que realizó el humanista agustino Andrea Biglia, dirigida entre 1423 y 1427, a un hermano de la orden de Vicente Ferrer, considerado seguidor del valenciano: la *Admonitio ad fratrem Manfredum Vercellensem Ordinis fratrum Praedicatorum.* Rusconi observaba un –a nuestro parecer discutible– tono reprobatorio de Biglia cuando afirmaba "*neque hodie desunt qui tamquam beatum in tabulis ac parietabus depingant*",[751] dando noticia muy probablemente sobre Vicente Ferrer. Cabe reseñar, además de la fama de Ferrer antes de su canonización, una significativa concatenación de hechos en relación con tres dominicos: si Manfredo Vercelli fue cautivado por Vicente Ferrer, algunos biógrafos de Guido di Pietro (Fray Angélico) indican que su incorporación a la orden dominica se produce tras escuchar un sermón de Manfredo en la segunda década del siglo XV.[752]

El segundo carácter reseñable es la comprobación de cómo una particularidad de la imagen del dominico de gran calado en la cultura bajomedieval, atribuible en primera instancia en lo que atañe a Vicente Ferrer a la figura de Fray Angélico, disfrutaría de un notable éxito, pese a no estar incluida en su posterior e inicial imagen arquetipo y de ampliar su significado en función del contexto de producción: la llama pintada por el

[751] RUSCONI, Roberto. "Fonti e documenti su Manfredi da Vercelli O.P. e il movimiento penitenziale dei terziari manfredini". *Archivum Fratrum Praedicatorum*, nº. 48, 1978, p. 94; RUSCONI, Roberto. "Declinazioni iconografiche della santità: le rappresentazioni di Vicent Ferrer nel corso del secolo XV". PARAVICINI BAGLIANI, A.; RIGON, A. (a cura di). *La comunicazione del sacro (secoli IX- XVIII)*. Roma: Herder, 2008, p. 197. Sobre Andrea Biglia y Manfredi da Vercelli, cfr. *Dizionario Biografico Italiano*, en: http://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-biglia_%28Dizionario-Biografico%29/ y http://www.treccani.it/enciclopedia/manfredi-da-vercelli_%28Dizionario-Biografico%29/ (Fecha de consulta: 03/11/2012).

[752] Es muy probable que el notable número de representaciones del valenciano en Liguria y Piamonte en un período temprano -que comprobaremos en posteriores capítulos- obedezca tanto al paso de Vicente Ferrer como a la renovación de su figura y su mensaje elaborado por Vercelli, quien centró su actividad homilética en estas dos provincias. La influencia del valenciano en Vercelli ya era percibida por sus contemporáneos, estando documentada en 1418. Cfr. FUSTER PERELLÓ, Sebastián. "Rasgos milenaristas en la tradición dominicana y en San Vicente Ferrer". CALLADO ESTELA (coor.), *El fuego y la palabra*…, cit., p. 220.

dominico no formará parte del principal estereotipo convencional post-canonización ya descrito (aquella con la mano alzada señalando a Cristo como juez universal y la reproducción del pasaje apocalíptico), pero sí se incluirá en algunas imágenes vicentinas en relación a un nuevo significado vinculado al poder antipestífero del valenciano. Ese fuego también evocará pocos años más tarde la predicación apocalíptica, sustituyendo en ocasiones al habitual *Timete Deum* de la imagen más estandarizada.

La segunda representación de Vicente Ferrer llevada a cabo por Fray Angélico es la pequeña tabla insertada en el armazón de la pala del altar mayor de la iglesia de San Marcos en Florencia (fig. 9), realizada entre 1438 y 1443. Hallada prácticamente por casualidad en una colección privada, se trata de un madero de 12'9 centímetros de anchura por 39'2 centímetros de altura.[753] De no haberse conservado la inscripción fragmentaria que circunda la aureola y que la restauración señala sin duda como original, sería complejo identificar a Vicente Ferrer, hallándonos por lo tanto en un problema similar al planteado en el sepulcro de Beatriz de Portugal.[754] No obstante, lo sería esencialmente por lo insólito de los atributos desde nuestra perspectiva y no por la discordancia de éstos con la figura del dominico: ya advertimos lo espinoso del tema de las identificaciones. Además del hábito de la orden y un libro azul abierto, las otras dos particularidades, las alforjas y el bastón, dan noticia de un orador itinerante, acaso del más famoso de su tiempo.

El bastón sería incluido más de una década después en la biografía oficial de Vicente Ferrer realizada por Pietro Ranzano (1455)[755], que a su vez reflejaba lo que muchos testigos habían declarado durante su proceso de canonización (1453-1454). No en vano, son diversos los centros que conservan o conservaron garrotes supuestamente propiedad de Vicente Ferrer.[756] Cabe señalar no obstante, que fueron muy pocos los

---

[753] Sobre las vicisitudes de la adquisición véase LIVERSIDGE, "Fra Angelico and the...", cit.

[754] Al contemplar la tabla in situ puede leerse con claridad "*BEATUS VINCENTIUS*". Otra tabla similar hallada en la misma colección particular carece de inscripción. Dada la ausencia de atributos significativos, cualquier tipo de identificación es muy resbaladiza.

[755] "*Sed propriis pedibus peregit; solo quodam baculo contentus: cui frequentius innitebatur, idque quindecim annis continue fecit*." Cfr. RANZANO, *Vita sancti...*, cit., p. 491.

[756] VELASCO GONZÁLEZ, "De València a Vannes…", cit., p. 435, cita la información aportada por SANCHIS SIVERA, *Historia de San…*, cit., p. 456, sobre la veneración de un bastón propiedad del santo en la misma ciudad de Florencia. Añadimos el báculo "muy humilde" que según Francisco Vidal dejó el santo en Chambéry hacia 1404. Cfr. VIDAL Y MICÓ, *Historia de la portentosa*…, cit., pp. 141 y 400. El mismo autor da información sobre el paso de otro bastón del santo, a modo de reliquia por el Convento de

testimonios figurativos anteriores al ecuador del siglo XVI con Ferrer portando un báculo convencional.[757] De hecho, sólo conocemos otra figuración del valenciano realizada en el siglo XV en la que el bastón adquiere protagonismo: no parece casual que se produjera también antes de la canonización y en otra casa dominica.[758] Más habitual fue la inclusión de un cayado rematado por un crucifijo del que se da cuenta en el proceso de canonización y que gozará de relativo éxito en la segunda mitad del XV quizá impulsado por un grabado sobre el que profundizaremos.[759] No debe desdeñarse el significado del *bastó del pelegrí*, como lo definió Sanchis Sivera[760], pues refuerza la dedicación que le ocupó tras su visión. Conviene una breve reflexión al respecto: si quisiéramos aproximarnos visivamente al Vicente Ferrer histórico, sería conveniente relacionarlo con ese apoyo, que paradójicamente apenas tendría eco en su iconografía. Si las crónicas contemporáneas a Vicente Ferrer se van diluyendo hasta casi su desaparición en la hagiografía –sirva el ejemplo de Giorgio Stella–, similar suerte correrá este atributo en la iconografía postcanonización, poco dada a relacionar a Vicente Ferrer con su naturaleza más humana.

Sea por su clasificación de beato y por el exiguo espacio destinado a su figuración es previsible un parco carácter narrativo de las dos primeras imágenes elaboradas por Fray Angélico, que no muestran traza alguna de poderes taumatúrgicos u obras maravillosas. Con todo, pese a no coincidir en sus atributos los dos "retratos", parece recalcarse el rasgo más definitorio de la personalidad de Vicente Ferrer: su excelsa y prolija predicación itinerante. Dada la escasa posibilidad narrativa de estos espacios, es sintomático contrastar cómo podían influir desde muy temprano en la

---

Predicadores de Santo Domingo de Valencia. Véase VIDAL Y MICÓ, *Historia de la portentosa*…, cit., p. 389.

[757] San Vicente Ferrer entregado a la lectura, de dudosa atribución y conservado en el Museo de la Catedral de Valencia, y la escena de la predela del conocido retablo de san Vicente Ferrer de Vicente Macip (en el Museo de la Catedral de Segorbe), en la que el santo entra en un convento bernardino para sanar a apestados, pueden servir de excepción.

[758] Nos referimos al mencionado tondo de la sacristía de la iglesia dominica de Siena sobre el que volveremos.

[759] VIDAL Y MICÓ, *Historia de la portentosa*…, cit., p. 287. A este tipo de báculo rematado por un crucifijo remite una reliquia conservada en Graus, Huesca, que alcanzaba en origen metro y medio de altura. Reflejos de este báculo en la iconografía vicentina pueden ser un medallón que decora el crucero del antepórtico del segundo claustro del Convento de Santa Maria di Castello en Génova (*post quem* 1460), una representación del santo en la iglesia de San Lorenzo de San Vito al Tagliamento (1481), su figuración al fresco en la catedral de Mantova (1482) o la portada de los sermones de San Vicente Ferrer publicados en Venecia en 1496.

[760] SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, I, cit., p. 11.

configuración de modelos. Al respecto puede ser ilustrativa la confrontación de las dos imágenes vicentinas analizadas y las dos representaciones de Alberto Magno en los mismos trabajos de *Fra Angelico*. Además de manifestar explícitas divergencias, atisban particularidades propias. La ubicación de Vicente Ferrer en los dos productos destinados al interior de casas dominicas refuerza el que era considerado el mayor aporte para su causa: era el patrón a seguir como ilustre y obediente predicador. En el camino de la oficialización de la imagen elaborada por los frailes predicadores el primigenio interés era presentar un ínclito orador.

Idéntico discurso pudiera ampliarse a la coetánea obra del *Angelico* realizada para el mismo convento. Tras su enésima restauración (2011), buena parte del muro norte de la sala capitular está ocupada por una Crucifixión encargada por Cosme de Médicis. Bajo ésta aparece un friso (fig. 10), a modo de árbol genealógico dominico, en disposición horizontal pero ampliamente vinculable a un formato que presenta una influencia directa de los frescos que realizó Tommaso de Módena para la sala capitular del Convento de San Nicolás de Treviso, donde retrató a cuarenta dominicos a mediados del siglo XIV.[761] Retornando al friso de San Marcos, en el centro, continuando el eje creado por Cristo y el pelícano de la Crucifixión, se representa al fundador de la orden, santo Domingo. Sus manos sostienen dos sarmientos robustos desarrollados a derecha e izquierda, de los que emergen dieciséis tondos con bustos de los más célebres dominicos del momento sobre fondo azul.[762] Con el usual hábito, la galería incluye mártires, santos, beatos, papas, cardenales, obispos, maestros generales… Muchos de ellos con su particular atributo. La crítica insiste en los graves

[761] Aunque esta galería no presenta el formato de árbol, refleja un habitual recurso decorativo de salas capitulares y refectorios, no sólo en las casas dominicas. La disposición del árbol genealógico de los fundadores y sus más ilustres seguidores de diversas órdenes en sus correspondientes espacios comunes puede contrastarse en el muro este de la Sala Capitular de San Francisco de Pistoia, en el muro norte del antiguo refectorio de Santa Maria del Carmine en Florencia, o en la Sala Capitular del convento dominico de Bolzano, entre otros. Esta tipología dispondrá de un prolijo reflejo en grabados de la segunda mitad del siglo XV sobre los que nos detendremos en el capítulo correspondiente. Sobre árboles genealógicos en casa dominicas, cfr. ANTONINI, Paola; PAGANO, Lina. "Gli alberi genealogici domenicani*"*. ANTONINI, P.; PAGANO, L. *Gli affreschi del chiostro di S. Pietro Martire in Ascoli Piceno*. Ascoli Piceno: Istituto superiore di studi medievali Cecco d'Ascoli, 2001, pp. 57-63.

[762] El posible sentido escatológico de la vid en los árboles genealógicos dominicos (caso del ya analizado sepulcro de Beatriz de Portugal o el que ahora nos ocupa) ha sido puesto en relación con un pasaje de una de las primeras biografías de santo Domingo de Guzmán, escrita entre 1235 y 1239 por Pedro Ferrando. Cfr. GÓMEZ-CHACÓN, Diana Lucía. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. V, nº. 10, 2013, pp. 98-99.

daños sufridos por estos retratos, especialmente cuando el convento estuvo bajo dominio francés, pero se muestra unánime sobre el deseo del comitente o del *Angelico* de representar a Vicente Ferrer.[763] La disposición de los personajes está en función de su jerarquía eclesiástica en vida. A mayor rango, más cercanía física con santo Domingo: de ahí que el valenciano salga prácticamente en uno de los extremos.[764] Es el único de los diecisiete dominicos que aparece sin atributo alguno salvo el bonete, que en este caso carece de cualquier significado particular, en tanto que lo comparten otros dos personajes.[765] Esta ausencia de elementos no denota de ninguna manera descuido de contenido. Al contrario, y no nos dejamos llevar por la imaginación, su disposición corporal es la más ilustrativa del conjunto de los dominicos representados en la banda corrida. Las manos abiertas, con una posición activa y dinámica recalcan el interés por presentar a Vicente Ferrer como elocuente predicador.

Así es como la casa dominica quería ensalzar a su nuevo aspirante a santo, como incansable y fructífero orador. De ahí que vuelva aparecer únicamente con el bastón y el libro como atributos en un tondo que representa a *Beatus Vicentius de Valentia* en la sacristía de la basílica de Santo Domingo en Siena (fig. 11).[766] Atribuido a Agostino di

---

[763] Uno de los autores más atentos a las posibles transformaciones, Marchese, indicaba que los retratos de Vicente Ferrer y de Giovanni Dominici sólo experimentarían el añadido de la aureola y de los rayos, respectivamente. El mismo ensayista daba por segura la inclusión posterior en esta galería de precisamente uno de los primeros biógrafos de San Vicente Ferrer, el obispo de Florencia, San Antonino: "Non bisogna molta critica per tosto ravvisare che il nome di Sant' Antonino deve esservi stato aggiunto posteriormente…Perciocchè non poteva l'Angelico ritratarre il Santo arcivescovo con l'aureola intorno il capo e con le divise pastorali quando il medesimo era tutttavia vivente, e semplice religioso del suo Convento di San Marco". Cfr. MARCHESE, Vincenzo Fortunato. *Memorie dei più insigni Pittori, scultori e architetti domenicani.* Genova: Tipografia della gioventù, 1869, pp. 367-369. San Antonino de Florencia es el único personaje añadido a posteriori, en detrimento del original beato Cavalcanti, según lo expuesto en BALDINI, *L'opera completa…*, cit., p. 107. Para identificar todos los personajes en base a las controvertidas inscripciones que según períodos se han conservado o cancelado, se toma la información dada por Vasari en sus *Vite*, ya en el siglo XVI. A su celebérrima obra refiere un importante porcentaje de la bibliografía expuesta.

[764] Ya vimos que sólo ostentó en su juventud, y durante pocos meses, el cargo de Prior del Convento de Santo Domingo de Valencia, al que renunció al no verse respaldado en su obediencia a la corte papal de Aviñón. El supuesto rechazo a altos cargos eclesiásticos será representado en algunas obras todavía del XV, probablemente vinculado a un contexto político concreto que abordaremos en el lugar correspondiente.

[765] Aunque algunos de sus birretes han sido conservados como reliquias por un supuesto poder curativo, no parece que en este caso el sombrero disponga de un contenido semántico por el motivo arriba expuesto.

[766] Agradecemos sinceramente al padre Arturo Bernal Palacios la advertencia de la existencia de esta imagen en el transcurso de una entrevista. Del mismo modo mostramos nuestro reconocimiento al padre Vito Tomás Gómez por la provisión de la fotografía que aportamos, no exenta de suspense a causa de las

Marsilio (llamado también Agostino Bolognese), y probablemente realizado entre 1430-1440, se inscribe en la habitual práctica de representar a los hermanos modélicos de la orden en sus instalaciones: la bóveda del citado espacio era otra galería de santos y beatos dominicos, si bien algunos tondos presentaban la particularidad de flanquear una figuración de Cristo en Trono y la Virgen que ocupaba el centro del espacio abovedado, junto a unos serafines. En otros lugares del mismo habitáculo se conservan muy fragmentariamente coetáneas representaciones de dominicos. Para nuestra fortuna la figuración que nos ocupa es la mejor conservada de las seis que en origen rodeaban a la Madre y al Hijo. Los paralelismos con la representación del valenciano realizada por el Beato Angélico para el retablo de San Marcos son evidentes. Pese a la diferente fisonomía que presentan –producto del estilo de cada taller–, en ambos casos se figura al valenciano con aureola, con la inclusión del nombre precedido de la clasificación de beato, y con los mismos atributos. Puesto que coinciden también en datación podemos concluir que, lejos de la imagen vicentina de predicador apocalíptico que triunfará tras la canonización en todas las casas dominicas, entre 1420-1450, la Orden de Predicadores evocaba a su hermano valenciano sólo como predicador sufrido e itinerante.

Ese mismo núcleo de contenido se había expresado en el contexto del Concilio de Basilea (1431-1438 circa). Ya indicamos que el *Formicarius* del dominico alemán nacido en 1380 Nider, reformador y predicador de la observancia dominica, conformaba, según la bibliografía consultada, el inicio de la literatura vicentina.[767] Su *Formicarius* (circa. 1437), un tratado para combatir brujería y supersticiones, incluye 294 pequeñas vidas edificantes (*exempla*) de dominicos con espíritu reformador de la zona teutona.[768] Excepcionalmente se da cabida "a un maestro del reino de Aragón

---

obras acometidas en el convento señalado. La bibliografía al respecto es muy escasa. Sólo hemos hallado una breve y muy reciente noticia (octubre 2015), en MORETTI, Camilla. "Studi Domenicani. Gli affreschi della Sagrestia della Basilica di San Domenico a Siena." En: http://www.instoria.it/home/basilica_san_domenico_siena.htm (Fecha de consulta: 05/11/2015). La autora señala que sólo existe un estudio en lengua alemana que aborda parcialmente el objeto de estudio que nos atañe. Sobre los trabajos documentados de Agostino di Marsilio véase: MILANESI, Gaetano. *Documenti per la Storia dell'Arte Senese*, vol. II. Siena: Onorato Porri, 1854, pp. 318-321.

[767] Afirmación con la que ya mostramos nuestra discrepancia dada la escasa atención que ha suscitado el *dezir* elogiando a Ferrer elaborado por Ferran Manuel de Lando algunos años antes, reproducido en el capítulo 6.

[768] CHÈNE, "La plus ancienne…", cit., pp. 147-148. Se conocen al menos 25 manuscritos del siglo XV. Cfr. RUSCONI, "Declinazioni iconografiche...", cit.

llamado Vicente". Este concilio fue uno de los puntos de inflexión del emergente proceso de canonización del santo al reunir a un número importante de seguidores de la obra de Vicente Ferrer, como Domingo Ram, Alfonso de Borja, Juan de Ragusa o Eneas Silvio Piccolomini entre otros.[769]

Nider presenta a Vicente Ferrer como el más grande predicador de todos los dominicos, superando incluso al fundador de la orden dominica, santo Domingo de Guzmán.[770] Aunque hay una pequeña referencia a su poder taumatúrgico (en este caso como liberador de almas endemoniadas después de sus sermones y que veremos muy pronto representado), toda la loa se centra en su capacidad homilética tocada por la divinidad: "*In qua contemplacione hausisse videtur divina revelacione sensu, verba et gesta, que divinissimo modo effundebat et ostendebat in serminibus*".[771] De discutible éxito posterior, la biografía de Vicente Ferrer realizada por el alemán pudo ser un referente directo para las obra del *Angelico* o de Agostino di Marsilio.[772] En todo caso, era otra prueba fehaciente de la característica más destacable de Vicente Ferrer: la predicación. No deja de llamar la atención el que no aparezca mención alguna al carácter ocasionalmente apocalíptico de ésta.

5.2. Captando fieles: la imagen del beato en sintonía con la devoción popular

Casi coetánea al retablo de Santo Domingo de Fiésole aparece documentada la decoración de una capilla con frescos en el Piamonte, un encargo de significado muy

[769] Puesto que el resto de los personajes citados son ampliamente conocidos, nos limitamos a señalar que Domingo Ram fue un religioso, político y diplomático aragonés que ostentó cargos diversos como obispo de Huesca y de Lérida, arzobispo de Tarragona, cardenal de San Juan y San Pablo, y virrey de Sicilia. Fue además uno de los nueve compromisarios partícipes en la elección de Caspe del nuevo monarca para la Corona de Aragón, pronunciada públicamente por Vicente Ferrer. Su relación directa y personal con el valenciano está ampliamente documentada. Una breve biografía sobre Ram se da en BOIX, Vicente. *Historia de la ciudad y Reino de Valencia*, vol. 2. Valencia: Imprenta de Benito Monfort, 1845, p. 406.
[770] Cfr. nota 105.
[771] CHÈNE, "La plus ancienne…", cit., p. 163.
[772] Aunque la respuesta no sea unívoca, no deja de ser significativo que durante el Concilio de Basilea la parte afín al papa Eugenio IV se trasladara a Florencia entre 1439 y 1445, bajo patrocinio de Cosme de Médici, quien en el mismo período promocionaba la construcción e inauguración del convento dominico de San Marcos de Florencia, pintado en su mayor parte por Fray Angélico. Dada la proximidad entre Florencia y Siena no puede descartarse una lógica transmisión de modelos amparada exclusivamente en el conocimiento de imágenes similares.

diverso en tanto que no obedecía a ningún tipo de repertorio de modelos a seguir o posible campaña pro-canonización oficial de los dominicos y sí a una expresión de devoción popular. Su naturaleza ya descrita, su ubicación en una parroquia de una pequeña población piamontesa, así como la disposición de amplios espacios para la figuración, y la sensibilidad y erudición del comitente, proporcionaron unas pinturas sin parangón en la representación del valenciano, constituyendo una auténtica primicia ajena al analizado repertorio dominico. Cabe recordar que el valenciano predicó en dos ocasiones por la zona.[773] Tan importante como todos estos factores era el público al que se dirigía. Las palabras de Brizio podrían servirnos de punto de partida:

> *Le iconografie de le cappelle rurali presentano, rivestono particulare significato in quanto emergono come espressioni di communitá locali che, stimolati di ambienti colti (clerico-militari), si appropiano dei contenuti tematici per elaborare risposte autoctone, codificandole con grafiche popolari e linguaggi fortemente incisivi.*[774]

[773] En 1402 y 1407. Cfr. MONETTI, Franco. "Una documentazione della presenza di Vincenzo Ferreri nel Pinerolese". *Studi Piemontesi*, vol. 7, nº. 2, 1978, pp. 386-387.

[774] BRIZIO, Anna Maria. *La pittura nel Piamonte dall'età romanica al Cinquecento.* Torino: Paravia, 1942, p. 6.

5.2.1. Los frescos de Macello (Piamonte)

La capilla de Santa Maria Assunta de Macello alberga un complejo ciclo de frescos restaurado en 1971, entre los que se hallan escenas de Vicente Ferrer (figuras 3, 12 y 13).[775] Amparándose en valores formales, la crítica coincide en que todos los frescos vicentinos parecen producidos bajo el mismo impulso creador, siempre antes de la canonización.[776] Al respecto es significativo que en ningún caso el dominico aparece con aureola.[777] La obra es atribuida a Aymo Duce, quien trabajaría comisionado por Benvenuta Solaro, como informa el cuerpo central del registro superior del muro izquierdo a través de un cuadro de texto:

"*M CCCC XX VIIII Bena de Solario ad laudem Dei et Virginis marie feciet pingi hanc figuram*".

Son pocos los datos encontrados sobre la promotora, si bien la ilustración del milagro de la resurrección de un niño sobre el testero de remate con información textual

---

[775] Hace ya algún tiempo, y tras el descubrimiento de nuevos frescos bajomedievales, se inició una nueva puesta en valor del conjunto. Si se han obtenido resultados, desconocemos publicación científica alguna al respecto, obligándonos a aplazar su particular estudio para una posterior ocasión. En: http://www.ecodelchisone.it/articoli/2011-12-14/attesa-per-i-nuovi-affreschi-7597 (Fecha de consulta: 01/11/2013). Sobre los frescos: GRISERI, Andreina. *Jaquerio e il realismo gotico in Piemonte.* Torino: Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1965, p.134 (nota 124); MONETTI, Franco. "Preziosi affreschi a La Stella. Il primo ciclo pittorico su S. Vincenzo Ferreri". *Piemonte Vivo*, nº. 1, 1978, pp. 41-45; MONETTI, "Una documentazione...", cit., pp. 386-392; DI MACCO, Michela. "Scheda Dux Aymo, 1429". CASTELNUOVO, E.; ROMANO, G. (a cura di). *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale.* Torino: Assessorato per la Cultura - Musei Civici, 1979, pp. 398-403; KAFTAL, George. *Iconography of the saints in italian painting*, vol. 4. *Iconography of the saints in the painting of North West Italy*. Firenze: Le lettere, 1985, columnas 660-662, figuras 932-935; BAIOCCO, Simone; CASTRONOVO, Simonetta; PAGELLA, Enrica. *Arte in Piamonte: Il Gotico.* Ivrea: Priuli & Verlucca, 2003, pp. 117-119; KOVALEVSKY, Sophie. "Iconographie de saint Vincent Ferrier dans les Alpes méridionales". RIGAUX, D. (dir.). *D'une montagne à l'autre. Études comparées.* Grenoble: PREALP-CRHIPA, 2004, pp. 197-219; BERTOLOTTO, Claudio; GARAVELLI, Nicoletta; ODERZO GABRIELLI, Bernardo. "«Magister Dux Aymo pictor de Papia». Un pittore pavese in Piemonte (notizie 1417-1444)". *Arte lombarda*, nº. 163, 2011, pp. 5-46.

[776] Las pinturas atribuidas a Aymo Dux (Aimone Duce en otras fuentes), dispuestas en dos registros, ocupan las paredes laterales del presbiterio y la del fondo. Sin embargo, la única vela con frescos, correspondiente al muro testero y que representa la coronación de la Virgen entre ángeles músicos es de mano posterior. Un tercer maestro realizó el Cristo en Piedad, los dos santos obispos, la Anunciación, las santas Dorotea y Apolonia en la pared derecha y el san Bernardino y el san Miguel de la pared derecha. De principios del siglo XVI es el Desposorio de la Virgen del muro izquierdo.

[777] Sobre la ausencia de la aureola ya hemos señalado que podía darse la circunstancia de representar a una persona sin canonizar con aureola. Por el contrario es muy extraño encontrar representaciones de personas ya canonizadas sin aquélla. Por esta última causa, podría deducirse que la realización de los frescos es previa a 1455, como así lo confirmaría la cartela que describimos a continuación.

incluida, interpretada conjuntamente con la del adolescente arrodillado en el lugar de la dedicatoria, invitan a pensar que la comitente deseara un fresco votivo y protector para un miembro de su familia.[778] Lo que sí resulta verosímil es la mano del pintor, dada la prolija producción desarrollada por Duce bajo encargo de diversos miembros de los Solaro. Se conocen hasta tres trabajos distintos comisionados por este linaje, los de la Capilla de Missione en Villafranca, los del deambulatorio de la catedral de Ivrea y los que ocupan nuestras siguientes líneas, los de la capilla de Santa Maria Assunta en Macello.[779]

Si como parece, todas las figuraciones de Vicente Ferrer en la capilla piamontesa de Macello son de la misma mano, la primera que intervino en el conjunto, nos encontramos ante un programa significativo, tanto por presentar acciones milagrosas del futuro santo sólo 10 años después de su expiración, como por dar luz sobre una de las fuentes esenciales para la posterior imagen oficial de Vicente Ferrer.

Las tres escenas en las que asoma el dominico son las que siguen:

En la pared central del presbiterio aparece una referencia a la sanación de un niño (fig. 12), aspecto relevante para comprobar cómo más de cinco lustros antes de su canonización la popularidad sobre su capacidad taumatúrgica traspasaba fronteras. A los pies del dominico, que aparece junto a san Esteban, un cartel rezaba: "*Hoc est sicut Virgo Maria precibus beati Vincencii quendam puerum qui quaxi mortuus erat liberavit* […] *a* […]"[780]. La cartela parece indicar que se trata de una sanación *in extremis* o incluso una resurrección, como varios autores han indicado. Aunque por coherencia

[778] Algunos trabajos indican con cierta vacilación que el adolescente arrodillado representa a Marco, hijo de Benvenuta Solaro, quien tras tomar los votos desempeñó algún cargo en la iglesia de Macello. Cfr. DI MACCO, "Scheda Dux Aymo ..." cit., envía a ANGIUS, Vittorio. *Sulle famiglie nobili della monarchia di Savoia*, vol. 1. Torino: Fontana e Isnardi, 1845, p. 940. Conviene indicar que esta identificación está sujeta a análisis posteriores, más si consideramos otras fuentes que tratan la rama de los Solaro en Macello. Cfr. BARETTA, Ernesto. *Baudunasca. Storia della nostra terra e della nostra gente, e cenni storici su Macello, Buriasco e San Luigi*. Cavour: editorial no citada, 1980, p. 107; CRAVERI, Giovanni. *Biografie di Morettesi illustri*. Torino: Tipografia L. Roux e C. Editori, 1893, pp. 120-121. Con aparente ausencia de aparato documental, un recurso web destinado a la promoción de los castillos de la zona, menciona como promotor de los frescos a Benentino Solaro. En: http://www.castellideisolaro.it/l_castelli_mac.htm (Fecha de consulta: 01/11/2011).

[779] BERTOLOTTO; GARAVELLI; ODERZO GABRIELLI, "«Magister Dux Aymo…", cit., p. 14.

[780] MONETTI, "Una documentazione... ", p. 389. El autor explica que el escrito, desaparecido hoy del fresco, lo copió de una fotografía conservada por Giuseppe Filippini, realizada antes de la restauración de 1966.

cronológica bien pudiera aludir a una curación realizada al hijo de la promotora de los frescos, es algo aventurado aseverarlo, puesto que podía hacer referencia a un milagro similar obrado en Vannes y documentado posteriormente. Son varios los prodigios tocantes a resurrecciones de niños atribuidos al santo, aunque el más llamativo es el supuestamente obrado en Morella, en el que recompone un niño descuartizado y cocinado por la madre.[781] Otro posible referente de la escena de la capilla de Santa Maria Assunta de Macello pudiera ser la resurrección del niño Dreulin. No obstante, la conservación documental de ambos actos debe retrasarse como pronto hasta al proceso de canonización, con una objetividad histórica revisable. El carácter legendario de estas narraciones ha llegado al extremo de señalar a Giovanni da Pistoia como otro personaje que recibió similar favor de san Vicente Ferrer, en su caso tras ser descuartizado y conservado en salmuera.[782] En todo caso su cualidad como santo protector sobre los neonatos quedaba patente. Y no se olvide, con carácter de primicia frente a cualquier fuente textual conocida. Este rasgo del santo como resucitador de niños gozaría de gran predicamento en representaciones de los siglos XV y XVI, aunque menguaría en relevancia durante el avance de la Edad Moderna.[783]

En el muro izquierdo aparecen las otras dos escenas con Vicente Ferrer. En el registro superior, en la parte más próxima al muro de cierre del ábside, se figura, como

---

[781] Este milagro se documenta por primera vez en el proceso de canonización (aunque refiriendo noticias previas que analizaremos) tanto en la encuesta bretona como en la napolitana, coincidiendo los testigos en que fue un milagro post-mortem del santo, realizado en tierras bretonas. Ranzano transformará el acontecimiento en un milagro hecho en vida por el santo. La deformación es tal que incluso existen estudios sobre la familia morellana protagonista del episodio legendario. Cfr. BETÍ BONFILL, Manuel. "San Vicente en Morella". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol. 3, 1922, pp. 114-122. El estudio indispensable para comprender las primeras transformaciones de ese milagro es SMOLLER, *The Saint and the*…., cit.

[782] BARILARO, Antonio. "Pietro Ranzano vescovo di Lucera, umanista domenicano di Palermo". *Memorie Domenicane*, n. s., vol. 8, 1977, p. 45. Con criterio personal y revisable, Smoller interpreta el milagro de la recomposición del niño –testimoniado con importantes variantes en los procesos de canonización y unificado por Ranzano– como metáfora de la labor de Vicente Ferrer como reparador de una Iglesia desmembrada. Cfr. SMOLLER, "Northern and Southern…", cit., pp. 306-308. El asunto lo retoma en su obra *The saint and the*…, cit.

[783] Sirva de ejemplo la pintura atribuida a Ottaviano Nelli o escuela, conservada en la Pinacoteca Nacional de Gubbio, un compartimento del retablo de San Vicente Ferrer comisionado por Isabel de Claramonte pintado por Colantonio, una de las escenas pintadas en el taller de los Erri para la iglesia de Santo Domingo en Módena (conservada en el Kunsthistorisches Museum de Viena) o una estampa alemana de 1475 conservada en el British Museum (nº. 1895, 0122.19). Esta última imagen muy posiblemente modelo para el San Vicente Ferrer de Friedrich Walther (ca. 1440-1494), erróneamente catalogado como *Sermon of Saint Albertus Magnus* por la institución que lo conserva, el Metropolitan Museum of Art de Nueva York.

no se ha conservado en ningún otro producto del siglo XV, *La visión de san Vicente Ferrer*, acaecida el 3 de octubre de 1398, punto de inflexión de su dedicación exclusiva a la predicación (fig. 3) y que analizamos en el tercer capítulo.

En el mismo muro y registro, pero en la parte occidental se representa una predicación del valenciano en presencia de las más altas esferas eclesiásticas, caballeros y pueblo llano (fig. 13).[784] Incluye la figura de un *reportator* franciscano, circunstancia que no debe extrañar.[785] *Clarus Vincentius* aparece recibiendo la gracia divina de parte de una paloma, atributo que asomará esporádicamente en posteriores imágenes de Vicente Ferrer, y que había sido empleado entre otros artistas por Fray Angélico para asociar la inspiración sagrada al beato sienés Ambrosio Sansedonio, en la misma tabla del desmembrado retablo de Santo Domingo de Fiésole que hemos explicado en relación a san Vicente Ferrer.[786] Tanto la paloma como la llama que vimos más arriba dan luz sobre el carácter fluctuante de los atributos vicentinos durante la configuración de su imagen, amén de mostrar el uso común de determinados símbolos no exclusivos de ningún personaje. No al menos en ese trayecto de la formación de una imagen. De nuevo en esta escena se incluyen otros milagros vinculados al beato: entre el público un ciego sujetado por la espalda es presentado al dominico, además, entre los asistentes se produce una liberación de un endemoniado. Este tipo de exorcismos que serían tan representados a posteriori en la iconografía del santo era el único milagro citado –salvo

[784] Kovalevsky identifica a Benedicto XIII y su corte, un cardenal, dos obispos…Cfr. KOVALEVSKY, "Iconographie de…", cit., p. 295. La ausencia de un monarca distancia levemente esta representación de un tema que se repetirá en la iconografía vicentina tras la canonización. Circunstancia que no impide interpretar esta imagen de Santa Maria Assunta como precedente de la supuesta predicación que realizó ante el papa, el emperador, el rey, condes y príncipes.

[785] Ya advertimos que el primer *reportator* documentado era el franciscano Friedrich von Amberg, quien tomó notas de los sermones del valenciano durante su predicación en la Cuaresma suiza en 1404.

[786] Entre las pocas figuraciones de Vicente Ferrer que emplean la paloma como atributo puede señalarse el mosaico representando a San Vicente Ferrer en el intradós de un arco del transepto sur (zona ducal) de san Marco en Venecia o la figuración del santo realizada por Angelo e Bartolomeo degli Erri, conservada en la sacristía del Duomo de Módena. El primero se data en 1458 mientras que la obra del taller de los Erri se produce entre 1470 y 1480. Esta circunstancia invita a pensar sobre el posible peso de la bula de canonización –inexistente en el período de producción del beato Angélico-, pues en un fragmento se especifica: "... hubo en él tanta abundancia de Espíritu Santo...". Cfr. PÍO II, *Bula de la…* cit., p. 9. Profundizaremos sobre las causas de este atributo en el capítulo 7.

la inspiración divina– de Vicente Ferrer en el esbozo biográfico escrito por Nider pocos años después.[787]

Si el rico programa iconográfico ya descuella en la producción pictórica bajomedieval, todavía es más jugoso el contenido de las filacterias, pues reproducen literalmente fragmentos de la famosa carta que envió Vicente Ferrer desde Alcañiz a Benedicto XIII con el propósito de justificar su mensaje escatológico.[788] El texto tomado palabra por palabra de la epístola señalada, evidencia el conocimiento de ésta por parte del comitente, quien en algún momento dispuso de una reproducción[789]. Como es sabido, la imagen estereotipo de Vicente Ferrer dispondrá como leitmotiv el *Timete Deum et date illi honorem*, y, en este sentido es especialmente relevante el fresco de Macello, que incluye el pasaje apocalíptico que también se citaba en la carta: parece que el principal detonante en la génesis y en la consiguiente consolidación de su atributo intrínseco no responde a las fuentes textuales típicas, sea el proceso de canonización, la *Vita* oficial o la bula de canonización. Tampoco parece que el *Timete Deum* responda a la denominada declaración de Salamanca,[790] probablemente apócrifa y notablemente posterior a una epístola que no sólo disfrutó de una importante repercusión textual durante el siglo XV, sino que también era recordada por su autor en algunos de sus sermones.[791] Observamos cómo su primera manifestación conocida es en un ámbito

---

[787] "*Ut plurimum eciam finito sermone, innumeros liberavit a demonibus, super quos specialem a Christo potestatem habuisse dinoscitur*". CHÈNE, "La plus ancienne…", cit., p. 164.

[788] Sobre la *Epistola de antichristo et fine mundi ad Benedictum papam XIII*, véase nota 94. En el estudio de HODEL, "La lettre de saint…", cit., p. 78, se indica que se tiene noticia de al menos veinte copias del siglo XV. Esta y otras circunstancias similares tratadas en la citada nota del primer capítulo rebaten la compleja propuesta de otros autores de retrasar los frescos de Macello al siglo XVI a causa del supuesto desconocimiento de la carta hasta 1529. Véase: CERDÁN, "Apuntes sobre la…", cit., p. 24.

[789] La reproducción de parte de la citada carta se desarrolla en cuatro filacterias que circundan la escena de la visión de Vicente Ferrer, y en un amplísimo cartel ubicado junto a la figura del valenciano en la imagen de su predicación y milagros. Mientras que las filacterias sujetas por los ángeles que sobrevuelan la visión de Ferrer transcriben los fragmentos asociados al milagroso episodio acaecido en Aviñón, la gran cartela reproduce otro de los signos aducidos por Ferrer sobre la proximidad del Juicio Final. Cfr. KOVALEVSKY, "Iconographie de…", cit., pp. 203-204.

[790] Sobre la improbable atribución del texto salmantino a Vicente Ferrer véase: CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad…,* cit., pp. 166-167. En la página 632 del mismo volumen puede leerse la mencionada Declaración de Salamanca. Considerada apócrifa, la intervención salmantina es un compendio de los valores más llamativos de la carta, que incluye referencias disciplinares de la reina y su corte.

[791] Sobre la citación de la epístola enviada al papa, ya hemos advertido algunas entradas a la que podríamos añadir: "*Aquest mon deu finir tost, tost e fort cuytadament. Aquesta doctrina, segons vos he dit, ja la he scrita en una letra, e tramesa al Papa…*" Cfr. CHABÁS, Roque. "Estudio sobre los sermones valencianos de san Vicente Ferrer que se conservan manuscritos en la biblioteca de la basílica

ajeno en principio a las instituciones más interesadas en su canonización. En un contexto geográfico y político poco proclive a posibilitar el acceso al altar de la canonización a Vicente Ferrer, en una pequeña parroquia perteneciente a los Solaro.

Resulta llamativo que el texto de Nider no haga mención al mensaje apocalíptico vicentino. No sabemos si el alemán conocía la carta escrita en Alcañiz, pero sí que se hace una breve referencia a ella en la *Vita* del santo elaborada por Pietro Ranzano, aunque sin alusión literal del *Timete Deum*, que con alguna modificación sí se incluye en el oficio litúrgico. [792]

Algunos autores sostienen que en los frescos se omitió deliberadamente el fragmento de la epístola que hablaba de la presencia del Anticristo en la tierra, tratando de ocultar un grave error en la predicación del valenciano, que más tarde sus biógrafos se esforzarán en matizar. Asunto discutible a nuestro parecer porque en absoluto había pasado suficiente tiempo para sostener el equívoco del dominico.[793]

Es indispensable reflexionar en torno al peso específico del folclore en los primeros ejemplos de la iconografía de Ferrer asociados a su capacidad de obrar milagros. ¿Qué pasaje o episodio del valenciano empujó a los promotores a representar una resurrección, una sanación y un exorcismo? El texto de Nider se elaboró más tarde que este ciclo pictórico, y en el estado de conocimiento actual sólo conocemos, además de la propia carta, una fuente textual susceptible de proporcionar el material iconográfico representado en Macello. Nos referimos al registro de prodigios de Ferrer elaborado por Henri Le Médec que el duque Juan V de Bretaña hizo enviar al papa Martín V con el propósito de iniciar el proceso de canonización antes de 1424.[794] ¿Puede ser que el ciclo de Macello, al igual que el de Gubbio que más abajo analizamos,

---

metropolitana de Valencia: 7. Estado de la sociedad durante el Cisma de Occidente. Siglos XIV y XV*". Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* vol. 7, 1903, p. 100.

[792] Cfr. RANZANO, *Vita sancti...*, cit., p. 490. El fragmento del oficio litúrgico se incluye en los textos que hemos editado procedentes de la catedral de Valencia.

[793] Ferrer da varias noticias sobre la existencia del Anticristo, cuyo nacimiento se fecharía hacia 1403, es decir, 26 años antes de la producción de estos frescos. Del mismo modo, algunas dataciones apocalípticas realizadas por el dominico sitúan el final de los tiempos hacia 1433. Para entonces, los frescos estarían finalizados. Sobre la omisión voluntaria del pasaje del Anticristo en los frescos véase: KOVALEVSKY, "Iconographie de…", cit., p. 205.

[794] En ese año se documenta la muerte de Salomon Périou quien envió el citado recopilatorio de milagros al Papa.

sea deudor de esta fuente que no ha llegado a nuestros días? No disponemos noticia alguna sobre la transmisión de ese texto y pudieran argüirse dos respuestas alternativas. La primera puede relacionarse con la carta enviada a Benedicto XIII. Un fragmento recoge:

> *…por la verdad que han confessado, compelidos de partes de Dios, muchos demonios, porque como en muchas partes del mundo aya visto muchos endemoniados, que los trayan a un Sacerdote de nuestra compañía, para que fuesen conjurados del. Siendo pues conjurados por el Sacerdote, dezian muchas cosas… …Los Christianos que se hallavan presentes, que siempre eran muchos, con grandes lloros y lamentaciones de sus corazones se compungían, y muchos de ellos se revolvían a hazer verdadera penitencia de sus culpas*. [795]

En este sentido –y nadie ha recapacitado sobre ello–, ¿la escena de la predicación del santo, exorcismo incluido, podía ser una representación del citado pasaje de la carta? La ausencia de filacteria con el texto recién citado nos induce a pensar que no. Aunque las pinturas realizadas junto a las grandes filacterias pueden responder unívocamente a la epístola, sigue vigente el peso de la devoción popular como factor esencial de la transmisión de los milagros: en la carta no hay mención alguna a la sanación o resurrección de un niño que sintomáticamente se figura en un muro distinto al que alberga los fragmentos de la carta.

Aunque el posterior proceso de canonización siguiera una serie de guiones establecidos por la Iglesia, algunas de estas previas referencias taumatúrgicas de Macello se antojan libres expresiones de la devoción popular, cimientos originales de la canonización por aclamación del pueblo, previa a la canonización oficial. Su éxito se consolidaba mediante la retroalimentación de los muchos cultos locales que originó el valenciano dentro del amplio territorio europeo que recorrió. Una buena muestra de ello se produce precisamente en Génova, ciudad en la que según Giorgio Stella las preces de Ferrer para la detención de la epidemia no fueron atendidas por Dios, pero donde según el *cronista de los acontecimientos en tiempos del papa Benediicto XIII*, el dominico operó varios milagros:

[795] Reproducimos la versión ya citada de DE MARIETA, *Historia Eclesiástica…,* cit., p. 106.

> *VIII iulii aplicuit dominus magister Vincencius Ferrer, olim confessor pape, qui cotidie celebrabat missam altam in monasterio Predicatorum in quodam catafali constituto in pratu claustri monasterii Predicatorum et, expleta missa, predicabat, ubi erat infinitus populus. Et cum ego, qui hec scribo, quadam die ipsum audirem, me multitudine circumdato, dixi publice quod mirabar, cum ipsum audirent infinite gentes diversarum lingarum, cum ipse vix figeret lingam Valentinam, qualiter nec quomodo ipsum intelligebant; unus de circumstantibus satis persona honesta Alamanus respondit: "Quid dicitis?" Et ego replicavi eadem verba. Qui dixit: "Certe ego sum Alamanus, et est modicum tempus, quod ego sum in partibus istis; sed ita bene intelligo magistrum, quantum linguam maternam." De quo stupefactus fui; sed consideravi quod Spiritus Sanctus infundebat illam intelligenciam sicut tempore predicacionis apostolorum. Nam certa hora, cum multi infirmi ad eum venirent et expectarent in claustro, manus super capita inponebat et dicebat singulis: Supere gros manus inponent et bene habebunt (Marc. 16,18). Et infiniti fuerunt curati et, ut dicebatur, multi a demonibus liberati; sanctusque ab omnibus dicebatur.*[796]

Martín de Alpartil terminó su crónica entre 1430 y 1441, sin embargo él mismo aclara que estuvo presente en muchos acontecimientos, como ocurre aquí, en la supuesta demostración del don de lenguas y de la capacidad de sanar enfermos de Ferrer (no así en los exorcismos). Probablemente el texto más parcial escrito en aras de la defensa de la obediencia a Benedicto XIII, esta fuente, al igual que la carta ya analizada de Clémanges (escrita también tras escuchar a Ferrer en Génova), atisban el modo en que empezaban a circular las habilidades taumatúrgicas entre la población, de manera autónoma respecto a los textos que habitualmente damos por sentado como fuentes iconográficas. Los mismos asuntos que aportan estas dos noticias escritas debieron circular, con más fuerza si cabe, mediante el boca a boca, en el seno de una sociedad necesitada de intermediarios divinos. Debe notarse que si analizamos el texto reproducido de Martín de Alpartil –parece que escrito en 1406– y el ciclo de Macello, salvo la sanación o resurrección del niño, el resto de asuntos iconográficos coinciden: desde la paloma (advirtiendo la inspiración del Espíritu Santo), hasta la sanación de enfermos, pasando por la liberación del endemoniado. Lejos de responder a una dependencia de la crónica benedictina, las pinturas de Duce son el fiel reflejo de algunas

[796] DE ALPARTIL, *Cronica actitatorum…*, cit., p. 151

manifestaciones de la religiosidad folclórica, que por su propia naturaleza adolece de fuentes literarias, si bien gracias a escritos con diversos objetivos podemos intuir.

En otro orden de cosas, conviene preguntarse qué circunstancias pudieron empujar al comitente del fresco de Santa Maria Assunta de Macello a reproducir la carta vicentina. Al respecto consideramos matizable la afirmación de Rusconi sobre la extensión de los textos tomados en el ciclo pictórico, que "[…] *costituisce un indizio evidente della difficoltà a trasferire in un'immagine iconograficamente comprendibile un testo le cui caractteristiche originarie in realtà assai poco si prestavano allo scopo*"[797]. La carta no es más compleja de ilustrar que, por poner un ejemplo, la vida de Vicente Ferrer compuesta por Ranzano. Velasco indica:

> *No ha de sobtar, per tant, la tria de la carta com a leitmotiv del cicle, ja que en data tant primerenca poques eren les fonts —per no dir cap— de les quals es podia disposar a l'hora d'il·lustrar un cicle hagiogràfic relatiu al sant valencià*.[798]

La afirmación sobre la inserción de buena parte del texto puede ser revisable. Por exiguas que fueran las fuentes biográficas o hagiográficas, no es habitual su inclusión. Y menos con la citada extensión.

La incorporación de tan amplia referencia textual puede interpretarse desde otra perspectiva: un ejercicio de ostentación del promotor, de plasmación del contacto cercano al futuro santo, en tanto en cuanto dispuso de un texto de Vicente Ferrer dirigido nada menos que al pontífice aviñonés, cuya obediencia en este territorio había sido mayoritaria. Recordamos que el conde de Saboya envió al cartujo Juan Placentis a Mallorca en 1413 con objeto de recabar información sobre el parecer de Vicente Ferrer en la cuestión del cisma. Sería muy hipotético indicar que allí se estableciera un primer contacto entre personas cercanas a los Solaro y el escrito dirigido al pontífice.[799] En todo caso vuelve a significar el indiscutible peso del dominico en fechas tan tempranas, más si cabe en esta zona que escuchó predicar al valenciano, lo recordamos, al menos

---

[797] RUSCONI, Roberto. "Vicent Ferrer e Pedro de Luna: sull'iconografia di un predicatore fra due obbedienze". *Modelli di lettura iconografica: Il panorama meridionale*. PAVONE, M. A. (ed.). Napoli: Liguori, 1999, p. 52.

[798] VELASCO GONZÁLEZ, "De València a Vannes…", cit., p. 239.

[799] Hodel indica que el punto de partida de difusión de la carta es el Capítulo general de la orden, celebrado en Friburgo en 1419. HODEL, "La lettre de saint…", cit., p. 78.

en dos oportunidades.[800] Su figura también seguiría muy latente entre la población –no sólo poco habituada al paso de ínclitos oradores, sino de cualquier tipo de predicador como indicamos en otro lugar–[801] y la reproducción de un texto tan amplio por su exclusividad como fuente pudiera antojarse algo superflua y demasiado actual si se plantea unívocamente.

Aunque la cuestión del *Timete Deum* se antoja esencial para la comprensión de la iconografía vicentina, no es este el espacio para su profundización, puesto que nos interesa más confrontar qué otros aspectos pudieron encarrilar esta figuración en el Piamonte, y en este sentido, tanto el promotor de manera activa como el receptor de la obra desde su pasividad, plasmaron su influencia.

El paso de los predicadores por estas poblaciones era poco frecuente cuando no inexistente, como indicaba el mismo Vicente Ferrer en la carta dirigida en 1403 al Maestro General de la orden.[802] El recuerdo de esa presencia y lo que comportaba pudo ser uno de los impulsos claves para que los Solaro dieran un protagonismo inaudito al beato Vicente Ferrer, presentado como tal en el púlpito de la escena de la predicación. El efecto de su oratoria sólo podría prolongarse con su recuerdo a través de su imagen y su palabra, excepcionalmente representadas en los muros de Santa Maria Assunta. Ante el escaso impacto de todo orador a medio y largo plazo, los más válidos como el valenciano, acostumbraban, bien a grabar a fuego sus mensajes en una persona de confianza del lugar visitado, bien a dejar un miembro de su séquito durante un período hasta que el contenido de su palabra calara en la población. Cuando no se obraba así, el mensaje del orador actuaba como las burbujas de una botella de cava agitada al abrirse, tras la abrupta y explosiva conmoción sufrida, las palabras rápidamente menguaban en permanencia, hasta no quedar rastro de ellas.[803]

---

[800] Cfr.: CARMARINO, "I viaggi di S.Vincenzo...", cit.; MONETTI, "Una documentazione ...", cit., pp. 386-387; GAFFURI, "«In partibus illis…", cit., pp. 105-120.

[801] Cfr. nota 107. La exhortación del dominico ante la acedia de algunos oradores se convirtió en tema frecuente de su predicación, así, en Valencia, en el sermón del día de la Ascensión, Vicente Ferrer pronunciaba: "*Havem doctrina, nosaltres preycadors, que no devem tost temps estar en una vila, mas anar de loch en loch, «predicare evangelium». No diu Virgili ne Dantes.*" Cfr. SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, I, cit., p. 32.

[802] TEOLI, *Storia della*…, cit., pp. 518-520.

[803] El mismo Vicente Ferrer explicaba con otra metáfora esta misma circunstancia: "*Dirvos ne hun miracle. Eren dos hermitans e la hu dix al altre: «Valme res lo sermó, que no men membre res». Dix*

La vasta actividad itinerante del valenciano y la naturaleza inestable, pero sobre todo tardía de la compañía nos hace suponer que no dejó delegados en el Piamonte. Así se explica que las autoridades siguieran reclamando oradores para luchar contra los herejes, especialmente los cátaros y valdenses, puesto que suponían un grave riesgo para el orden social y por consiguiente un problema constante para el poder feudal o señorial.[804] De manera implícita el ciclo vicentino era un método de lucha contra la herejía comunitaria, anticlerical y antifeudal de la zona.

Según se deduce de la carta a Puynoix, uno de los objetivos esenciales de Vicente Ferrer en el Piamonte era extirpar las profundas raíces heréticas desarrolladas en la zona. Cuestión coincidente con las metas propuestas en el concilio de Basilea en sus primeros años, al menos durante su fase álgida (1434-1437). Con la prudencia necesaria que merece tan compleja comparación, una de las diferencias entre la recepción de la figura vicentina en el seno de la orden dominica y su asimilación concreta en la dinastía piamontesa era el variable rasero de relevancia y su consecuente diverso uso. Si para los dominicos era uno de los hermanos mejor posicionados para alcanzar la canonización (en dura pugna con santa Catalina de Siena y Alberto Magno entre otros), para los Solaro, y por extensión para los Saboya, a los que servían los primeros, Vicente Ferrer fue un personaje único por su capacidad de restablecer el orden.[805]

---

aquell: «Mon fill, pren una cistella (e ere mostosa e terrosa) e ves a la font e portam aygua.» E anay e omplila. E ja veets, de feyt se buydá e non plega gens. El hermita feu loy tornar altra vegada, e tampoch non pogué portar. Finalment, tornay moltes vegades, e dix, aquest: «Pare, ¿a quem feu treballar debades?» Dix aquell: «Guarda com ses feta bella la cistella.» Axí es de vosaltres, que veniu al sermó e sou plens del sermó, e quan sereu a casa nous en membrara res, mas la cistella de la tua anima, que es la consciencia roman pura… Donchs hoir sermó encara que sies grosser". Cfr. CHABÁS, Roque. "Estudio sobre los sermones valencianos de san Vicente Ferrer que se conservan manuscritos en la biblioteca de la basílica metropolitana de Valencia. 2. Originalidad de los Sermones. Recursos Oratorios. Fin á que se dirigían." *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* vol. 6, 1902, p. 136.

[804] Sobre el peso de esta herejía en los valles alpinos que separan Francia e Italia es significativo que se sigan conociendo como Valles Valdenses. Estos valles estuvieron sujetos a la jerarquía de diversas diócesis: Embrun, Vallouise, L'Argentière, Freissinières, Pellice, Germanasca, Chisone y Susa, que a su vez pertenecían a territorios inquisitoriales diversos, como más abajo veremos.

[805] Aun siendo revisable la noticia, FAGÊS explica que "en 1414 Amadeo, Duque de Saboya, viendo el resultado de las predicaciones de San Vicente Ferrer, pidió a nuestros padres [refiriéndose a los dominicos] que establecieran algunos conventos en sus dominios, y rogó al papa Juan XXIII que apoyara su pretensión, expediendo este al efecto sus cartas apostólicas fechadas en Mantua el 29 de Enero". Un año más tarde, bajo el pontificado de Martín V, y tras las súplicas de los habitantes de Chambéry al propio Amadeo VIII duque de Saboya para procurar del papa un permiso para fundar un convento y defender las santas doctrinas contra las nacientes herejías, se expedía una solicitud formal, cuya

La convivencia armoniosa, confrontada la escasa afluencia de predicadores en el territorio estaba sujeta al recuerdo del dominico: ¿qué mejor recurso que reproducir sus hechos milagrosos que circulaban en boca de todos pero que todavía no se habían recogido de manera oficial, junto a sus palabras más célebres, por entonces única fuente textual disponible? Este aspecto, apuntado ya por Macco "*La presenza del ciclo vincenziano a Macello sembra legata a motivi di devozione privata che si affiancano a necessità politiche di gestione antiereticale del feudo*" da respuesta en buena parte a las inquietudes del comitente. Por supuesto que la presencia del valenciano podía trascender los conflictos meramente religiosos. Vicente Ferrer y su reciente leyenda se convertían en herramientas del buen gobierno en sus múltiples facetas, y no debe sorprender que Gaffuri insista en apuntar un objetivo primordial en las predicaciones de Vicente Ferrer en poblaciones como Ivrea y Cuneo: solucionar disputas político-militares.[806]

Es más, que una vez resuelto el cisma se plasmara sin tibieza una orientación proaviñonesa –como queda de manifiesto en el muro opuesto dónde se representó a otro de los beatos de filiación papal aviñonesa, Pedro de Luxemburgo–[807] denota el deseo de los promotores de mostrarse estrechamente vinculados a dos de los personajes que en la tercera década del XV tenían más posibilidades de convertirse en santo, algo que trascendía las consecuencias cismáticas: relacionarse con una figura santa era un conocido ejercicio de legitimación de poder en el que también participaron los Solaro, linaje bajo la protección de la familia Saboya.[808] Esta casa había dado manifiestas pruebas de adhesión a la causa aviñonesa, destacando la figura de Margarita de Saboya, dominica y más tarde beata, cuya leyenda sostiene que tuvo un encuentro decisivo precisamente con San Vicente Ferrer.

---

materialización se produjo a partir de 1418, cuando, siempre según Fagês, Vicente Ferrer puso la primera piedra en 1418. FAGÊS, *Historia de San…*, tomo II, cit., p. 197.

[806] GAFFURI, "«In partibus illis…", cit., p. 113.

[807] La atribución de esta figura a Duce es dudosa, aunque existe unanimidad respecto a la datación, situada a mediados del siglo XV. Sobre la figura de Pedro de Luxemburgo véase HASENOHR, Geneviève. "Pietro di Lussemburgo". VAUCHEZ (coor.), *Storia dei santi*..., cit., pp. 203-208. Sobre la recepción de su figura por sus contemporáneos y su temprano culto véase STOUFF, Louis. "Une confrérie arlésienne de la première moitié du XV siècle: la confrérie de Aint-Pierre-de-Luxembourg". STOUFF, L. *L'Église et la vie religieuse à Arles et en Provence au Moyen Âge*. Aix-en-Provence: Université de Provence, 2001, pp. 37-54.

[808] Si los Anjou disponían de un santo en su propio linaje y la antigua casa aragonesa había fracasado en su interés por beatificar o canonizar a Jaime I, Vicente Ferrer acaparará este interés tanto en los Trastámara, como en los duques de Bretaña.

No obstante, será el espectador al que va dirigido el ciclo uno de los actores fundamentales. Si los productos elaborados por fray Angélico compartían que promotor y espectador tenían un alto grado de erudición[809], en los frescos de Duce ambos roles presentaban una formación cultural muy diversa. Conocida ya la comitente de Macello y algunos estímulos particulares que pudieron impulsar la producción, trataremos el enorme influjo del receptor en la configuración de estas imágenes.

Tan sustancial como la transmisión del modelo establecido de la imagen vicentina, es la configuración de ésta en relación con el público a la que se destinó. También en esto los frescos de Macello presentan particularidades: al carácter pionero en la difusión pública de la epístola, debe sumársele la plasmación de las capacidades milagrosas del valenciano, que parece mostrar prematuramente la magnificencia del personaje a los ojos del pueblo llano. Si "la hagiografía diseña y da vida, a través de un lenguaje perfectamente codificado, a una serie de modelos preestablecidos"[810], la iconografía no siempre refleja ese lenguaje y, especialmente en las primeras manifestaciones de configuración de un tipo, pueden detectarse peculiaridades específicas en relación al lugar de producción y al destinatario. Más si, como en el caso que nos ocupa, la hagiografía era inexistente.

Consideramos que una intención primordial de estos frescos era dar una concesión a la devoción popular. Sancionar aquello que la comunidad ya daba por firme. Ya interpretamos la manera en que podían sentirse beneficiados los Solaro por la representación en una misma capilla de Vicente Ferrer y de Pedro de Luxemburgo, pero es menester señalar que los dos beatos figurados también suponían la plasmación del impacto generado en estas comunidades endogámicas que preconizaban la santidad de personas no reconocidas oficialmente todavía como tales. Poco o nada importaba su anterior filiación aviñonesa cuando la comunidad ya los había designado como santos. Es lo que Vauchez definió como la *canonizzazione attraverso l'immagine*.[811] El dominico alcanzaría el nuevo rango de santo en 1455, mientras que el malogrado joven

[809] Los hermanos de *San Domenico* de Fiésole asumieron ambos papeles. En San Marcos de Florencia el promotor fue Cosme de Médici: los espectadores se limitaban a los dominicos del convento en el caso del fresco del aula capitular y a los mismos, junto a la feligresía, en la *Pala de San Marco*.

[810] MOLINA I FIGUERAS, "Hagiografía y mentalidad…", cit., p. 126.

[811] Con esta expresión refería al culto de algunos siervos de Dios que sin haber recibido todavía el apoyo de las autoridades eclesiásticas, disfrutaban de un estatus casi oficial como santo. Cfr. VAUCHEZ, André. "I santi nella vita religiosa: apogeo e ridiscussioni". VAUCHEZ (coor.), *Storia dei santi*..., cit., p. 51.

obispo, lanzado a su beatificación prácticamente tras su fallecimiento, sólo alcanzará la categoría de beato en 1527.

Como indica Vauchez, durante el bajomedievo:

> (...) *anche il culto dei santi è disceso dal cielo sulla terra e, diffondendosi, si è in un certo senso volgarizzato. Per i fedeli essi* [los santos] *sono ormai figure familiari e rassicuranti, la cui efficacia si è già sperimentata e alle quali si è legati da uno speciale affetto, spesso fondato sulla vicinanza nello spazio e nel tempo…*[812].

La prematura difusión del culto del dominico, quien vimos que predicó en dos fechas distintas y muy próximas a la producción de los frescos en estos territorios está relacionada con la familiarización del santo y la consiguiente predilección por Vicente Ferrer en el seno de esta comunidad. Por otro lado, explica la gran relevancia del pueblo en el entramado de los partícipes en la canonización de un personaje, mayor de la que habitualmente se considera.

5.2.2. Los frescos de Scarnafigi (Piamonte)

En la cercana localidad de Scarnafigi –a 30 kilómetros de distancia– se conserva otro ciclo de frescos en el que, aunque en peor estado, todavía se identifica a Vicente Ferrer, quien aparece realizando el ejercicio de la predicación (fig. 14).[813] Es una pequeña cartela ubicada en el púlpito la que especifica que ese dominico sin aureola es

---

[812] VAUCHEZ, "I santi nella...", cit., p. 53. Vicente Ferrer también fue partícipe de otra de las características comunes a los personajes más atractivos para la piedad popular: su don en la predicación. El mismo Vauchez explicaba "*fra i santi della chiesa latina, gli unici religiosi, insieme agli eremiti, a suscitare l'entusiasmo delle folle sono predicatori di chiara fama cha hanno consacrato la loro vita e le loro energie al ministero della parola*". VAUCHEZ, André. "La Chiesa: il tempo delle lacerazioni." VAUCHEZ (coor.), *Storia dei santi...*, cit., p. 43.

[813] Sobre los frescos de la capilla de Scarnafigi sólo se ha realizado una escueta monografía en DAO, Ettore; PICCAT, Marco. *La Cappella della Santissima Trinità in Scarnafigi*. Savigliano: L'Artistica Savigliano, 1981. Vinculado al posible papel como promotor de Amadeo de Saboya, véase: SNOW-SMITH, "Amédée VIII...", cit. Otros títulos en los que se trata la cuestión de manera sucinta son: KOVALEVSKY, "Iconographie de…", cit., en especial pp. 208-209; SENATORE, Laura. "Affreschi di primo Quattrocento nel Saluzzese". CANAVESIO, W. (coor.). *Jaquerio e le arti del suo tempo*. Torino: Regione Piemonte, Assessorato alla cultura, 2000, pp. 45-46. Diversos trabajos los mencionan para la realización de análisis formales comparativos. Sirvan de ejemplo: GABRIELLI, Noemi. "La pittura nel Saluzzese sullo scorcio del secolo XV". *Bollettino della società per gli Studi Storici,Archeoligici ed Artistici della Provincia di Cuneo*, nº. 39, 1957, p. 6.

beatus Vincencius ordinis predicatorum. La atribución de la escena de Vicente Ferrer sigue sin ser segura y sólo Senatore y Kovalesky (que en la atribución sigue los pasos de Rossetti) han optado por datar su producción y poner nombre al pintor. Coinciden en la autoría de Pietro di Saluzzo, si bien Senatore sitúa el fresco entre 1440 y 1455, mientras que Kovalesky lo acota entre 1450 y 1458 en función de la próxima representación de san Bernardino de Siena con aureola y la ausencia de esta en la figuración de Ferrer.[814] Es interesante contrastar que estos frescos, al menos el de la predicación de Vicente Ferrer, no fueron comisionados por un poder civil con anhelo de usufructo de la imagen vicentina.

Aunque en los frescos de Macello no intervinieran directamente los dominicos y aunque en Scarnafigi desconozcamos si su promotor fue un fraile predicador, puesto que la cartela que se abre sobre el auditorio *Hoc opus fecit fieri frater Antonius de Vig* [one], no aporta suficiente información,[815] no deja de ser significativo que las dos representaciones de Vicente Ferrer se desarrollarán en la diócesis de Turín que pertenecía al territorio inquisitorial dominico, y no en la de Embrún reservada a los franciscanos. Aspecto que desvela la manera en que podían intervenir múltiples factores en estas obras. No obstante, no parece que los frailes predicadores tuvieran relación directa con el principal impulso productor, al menos en Macello.

Los ciclos piamonteses responden a un doble proceso que se retroalimenta. El peso de estas comunidades en el camino hacia la canonización de personas fallecidas en halo de santidad crecía parcialmente por el beneplácito de los promotores que concedían al ferviente espectador aquello que deseaba ver, y salvando todas las distancias, generaban una especie de prefiguración del *Star System* hollywoodiense de los años 30 y 40 de la pasada centuria. Del mismo modo, estas figuraciones en buena medida a petición de la comunidad, propagaban más si cabe la santidad de aquellos beatos.

Respecto a la adecuación del contenido de los frescos al espectador, pudiera establecerse un paralelismo con la homilética bajomedieval: si los predicadores preparaban en sus sermones detalles concretos para calar más profundamente en su

[814] KOVALEVSKY, "Iconographie de…", cit., p. 209 (envía para atribución a ROSSETTI BREZZI, Elena. *Percorsi figurativi in terra cuneese: ricerche sugli scambi culturali nel basso Medioevo*. Alessandria: ed. Dell'Orso, 1985, pp. 109-111) y SENATORE, "Affreschi di...", cit., pp. 45-46.

[815] Vigone es una pequeña población sita en el recorrido entre Macello y Scarnafigi. Apenas a 5 kilómetros de la primera.

público,[816] estos ciclos ilustraban una concreta sensibilidad vinculada a la piedad popular, distante de la que por ejemplo podían profesar los propios dominicos.

Si bien tanto en Scarnafigi como en Macello se representa una tarima desde la que Vicente Ferrer ejercitó la actividad predicadora,[817] aquella cualidad que deseaban exaltar los dominicos por encima de todas, el contenido de estas figuraciones concentra el carácter fantástico y sobrenatural de los personajes y quizá por ello:

> *Le témoignage de l'iconographie, d'après les fresques de Scarnafigi et de Santa Maria Assunta, près de Macello, en Piémont, permet de constater que dès avant 1430, le souvenir de Vincent Ferrier s'était cristallisé autour de trois thèmes essentiels: la mission reçue du Christ dans les termes de la lettre de 1412, la prédication et les pouvoirs thaumaturgiques, preuve aux yeux de tous de l'élection par Dieu, une génération avant la canonisation de 1455*.[818]

Este recurso a la representación de fenómenos maravillosos como la aparición de Cristo y la capacidad taumatúrgica reforzaban la piedad popular, ciertamente maltrecha en estos territorios dejados de la mano de Dios, o al menos de sus representantes.

Además, es remarcable que en ambas capillas el valenciano aparece junto al grupo de santos que configuraban ese *Star System* en función de sus reconocidos poderes milagrosos, taumatúrgicos y profilácticos, amén de por aquellos rasgos de familiaridad ya definidos. Aunque en Scarnafigi la galería de santos está maltrecha, todavía se puede reconocer con facilidad a san Bernardino de Siena, el otro gran evangelizador del momento en la península italiana, quien según algunas fuentes fue

---

[816] Sirva de ejemplo la duplicidad de estilos que empleaba Vicente Ferrer según se dirigiera a hermanos suyos de toda Europa o al pueblo en general, o como ya advertimos, la información sobre Vicente Ferrer extraída de la *Crónica de Juan II* de Álvaro García de Santa María "non ha en el mundo cosa que diga por la boca de que non faga el gesto como lo dize". Cfr. CÁTEDRA GARCÍA, "La predicación castellana…", cit., p. 304.

[817] Conviene recordar que a la conocida elaboración de estos altares exprofeso en multitud de plazas, debemos añadir la trascendencia que adquirieron en algunos lugares, en los que se conservaron como santas reliquias. Así ocurrió en la ciudad de Monza, cfr. CARMARINO, "I viaggi di S.Vincenzo...", cit., p. 279. VELASCO GONZÁLEZ, "De València a Vannes…", cit., p. 420, aporta bibliografía sobre la construcción, conservación y veneración de estos altares.

[818] PARAVY, Pierrette. "Remarques sur les passages de saint Vincent Ferrier dans les vallées vaudoises". DELUMEAU, J. (dir.). *Croyances religieuses et sociétés alpines: Actes du Colloque de Freissinières, 15, 16 et 17 octobre 1981*. Gap: Société d'études des Hautes-Alpes, 1987, p. 154.

elegido por Vicente Ferrer para realizar esta misión, y al que muy pronto se le atribuyeron poderes sobrenaturales.[819] La mixtura de intereses torna a ser palpable puesto que a la posible concesión a la galería de los santos más deseados en estas comunidades, parece muy probable que otra intención de estos frescos fuera actualizar la catequesis anti-herética. Así se explicaría la poco frecuente inclusión de san Germano en este tipo de galerías de santos.[820]

El caso de Macello es paradigmático. Junto a Vicente Ferrer, al que se le dedica el ciclo ya detallado, aparecen los santos más populares del momento y del lugar. Algunos personajes testamentarios, otros bajomedievales, otros legendarios… Todos relacionados sin mayor coherencia aparente que la de satisfacer las necesidades de la comunidad por sus heterogéneos poderes y por su vinculación con lo sobrenatural: san Francisco de Asís, Pedro de Luxemburgo, santa Marta, san Sebastián, la Magdalena, las santas Liberata y Catalina de Siena, san Miguel luchando con el demonio, san Jorge, santa Margarita, san Esteban, san Juan Bautista, san Antonio Abad. Un complejo repertorio con un singular protagonismo del dominico, " (...) *attento alle nouve e corali esigenze di fede: un collegamento implicito ad un modo di sentire la religione partecipata a tutti gli effetti e che contamina a la gente*".[821]

5.3. Un complejo ciclo de frescos en Gubbio (Umbría)

Antes de cerrar este apartado centraremos la atención en otro núcleo geográfico que pudiera aportar novedades relevantes en el tema de la formación de la imagen de Vicente Ferrer. Se trata de la región de Umbría, especialmente en la ciudad de Gubbio,

---

[819] Ya tratamos este encuentro indocumentado en el capítulo inicial, ampliando el contenido en el segundo capítulo a causa de la predicación vicentina sobre el Sagrado Nombre de Jesús.

[820] La figura de san Germán, obispo de Auxerre, destacó por su tesón en la lucha contra las herejías de Pelagio y Celestio en la Inglaterra del siglo V. Sobre su figura, cfr. VIARD, P. "Germano". CARAFFA, F.; MORELLI, G. (a cura di). *Bibliotheca Sanctorum*, tomo VI. Roma: Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, 1965, col. 232-236; DUBOIS, Jacques. "Germano di Auxerre". MANDOUZE, A. (a cura di). *Storia dei Santi e della Santità Cristiana. Volume III. Vescovi e monaci riconosciuti dal popolo (314-604)*. Milano: Eraclea, pp. 142-146.

[821] Estas palabras empleadas por Dao y Piccat para definir los frescos de Scarnafigi, pueden ser aplicables al ciclo de Macello. Cfr. DAO; PICCAT, *La Cappella della...*, cit., p. 53.

donde se realizaron diversas figuraciones del valenciano en período temprano.[822] Lo incluimos como anexo a este punto pero con análisis particular, puesto que la obra más representativa suscita demasiada controversia para afrontarlo en ninguno de los dos apartados anteriores.

Una de las preguntas previas que cabe formularse es el motivo de la devoción al beato Ferrer en este territorio. En fase tan temprana es menester no sólo el análisis de la difusión formal –visto en sendos frescos piamonteses con la figura de Ferrer sobre el púlpito–, sino también la propagación del culto. A diferencia de lo que ocurre en lugares como Piamonte o Liguria, donde la presencia de Vicente Ferrer en vida se antoja parte del argumento para justificar su figuración, deben buscarse otras respuestas para explicar esta proliferación iconográfica, por otro lado fascinante en su originalidad. Sin poder responder categóricamente, podemos aducir varias posiblidades. Por un lado la propia fama del valenciano, suficiente para que, al igual que otros beatos de mayor tradición, fuera incluido en varios espacios secundarios de obras de Fray Angelico en la Toscana (que tampoco había recorrido Vicente Ferrer) o, esto es más inaudito, para ser el protagonista de al menos dos ciclos pictóricos. Tampoco es desdeñable el paso o el establecimiento de alguno de sus discípulos o devotos seguidores en la zona, como vimos con el caso de Vercelli para otros territorios. Opción plausible dada la intervención de la orden dominica en buena parte de esos encargos, aun con el patronazgo laico de otras figuraciones vicentinas en la zona. En todo caso, la temprana elaboración del sermonario de Perugia deja constancia del recuerdo del valenciano entre los umbros.

Disponemos noticias de algunos frescos cuyo estado de conservación desconocemos y de los que por desgracia no hemos hallado imágenes. Hace más de un siglo, McCracken daba cuenta de una Virgen con el Niño, flanqueada por los santos Sebastián y Vicente Ferrer, fechados según la autora en 1444 y ubicados en el cementerio parroquial ubicado junto a la iglesia de San Secondo de Gubbio.[823] No será

[822] En otras poblaciones muy próximas como Città di Castello también se representó a Vicente Ferrer (fig. 170). Cfr. GIOVAGNOLI, Enrico. *Le origini della pittura umbra: gli affreschi recentemente scoperti nell'Alta Umbria*. Città di Castello: Il Solco, 1922, p. 29.

[823] M^C^CRACKEN, Laura. *Gubbio, Past & Present*. London: David Nutt, 1905, p. 167. La comunidad de Canonici Regolari Lateranensi di Gubbio presenta la web steuco.it donde se aporta información del patrimonio histórico-artístico del lugar y en el que se recoge una información similar: "*Nella parete di*

la única representación de Vicente Ferrer en este conjunto arquitectónico, si bien se tratarán en su mayoría más abajo por ser de producción asociada a la canonización de Ferrer.

La ausencia de imagen de esa pintura realizada supuestamente en 1444 nos empuja a centrar nuestros esfuerzos en unos frescos ocultos durante siglos en la iglesia de Santo Domingo de la misma ciudad. Durante una de las ampliaciones bajomedievales realizadas bajo jurisdicción dominica de esta antigua iglesia parroquial se erigió un crucero que albergaba diversas capillas, de las que se conservan un total de cuatro en el brazo en cuyo testero se halla la portada de ingreso.[824] Mientras que en las dos del ala derecha –reducidas prácticamente a nichos– se encuentran restos pictóricos de temas heterogéneos, en la segunda capilla del lado izquierdo, algo mejor conservados, se encuentran unos frescos de controvertida identificación.[825]

Algunos autores como Rughi indicaron que representan escenas de la vida de san Pedro de Verona, aunque un mayor número de estudiosos apuntan a la combinación de referencias a dos dominicos, el citado predicador martirizado y san Vicente Ferrer.[826]

---

sinistra è ancora visibile una Madonna con Gesù Bambino tra i Santi Sebastiano e Vincenzo Ferreri (1444)…". CANONICI REGOLARI LATERANENSI DI GUBBIO. "La chiesa di San Secondo in Gubbio". En: http://www.steuco.it/immagini_par_ssecondo/chiesa_s_secondo_gubbio.pdf (Fecha de consulta: 17/08/2015). Hemos solicitado cualquier tipo de información a la citada comunidad, sin obtener éxito alguno.

[824] La consagración original del edificio levantado en el siglo XI o XII se dedicó a San Martín. Su integración en las dependencias dominicas anexas provocó su reconsagración entre finales del siglo XIII y principios del XIV. Información extraída de M^C^CRACKEN, *Gubbio, Past &*... cit., y RUGHI, Quirico. *Gubbio: Guida per la visita ai principali monumenti della città*. Perugia: Grafica, 1966, p. 25. Las pinturas que nos ocupan fueron sacadas de nuevo a la luz entre 1920-1921 merced al doctor Mario Salmi. Cfr. GIOVAGNOLI, *Le origini della pittura umbra…,* cit., p. 39.

[825] En esta capilla, junto a algunas escenas con episodios de san Pedro Mártir, se pintó el tema que nos ocupa: la resurrección que Ferrer obra del niño descuartizado por su madre. Las pinturas del lado derecho, realizadas en un vasto período de seis décadas y ejecutados por la misma escuela pero no por la misma mano, representan La Coronación de la Virgen en la parte superior, la Virgen con el Niño y Santos y santos, La Adoración de los Reyes Magos, San Roque y San Sebastián junto a una Anunciación, y santos dominicos. En la primera capilla del lado izquierdo se pintaron escenas de la vida de Jesús. Advertimos cuán delicada es la distribución de las pinturas en las capillas que proponemos, pues han sido extraídas de la parca bibliografía existente, en ocasiones confusa tras la confrontación. Sólo la presencia in situ puede confirmar nuestras suposiciones al respecto. Cfr.: GIOVAGNOLI, *Le origini della pittura*… cit., pp. 39-41; GIOVAGNOLI, Enrico. *Gubbio nella storia e nell'arte*. Città Castello: tip. "Leonardo Da Vinci", 1932, s.p.; RUGHI, *Gubbio, Guida*… cit., pp. 21-22.

[826] RUGHI, *Gubbio, Guida*… cit., p. 22, o ROSSI, F. "Nelli, Ottaviano di Martino". ALLEMANDI, U. *et al*. *Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dal XI al XX secolo*, vol. VIII. Torino: Giulio Bolaffi, 1975, pp. 106-107, optan por identificar sólo a san Pedro de Verona. Por el

Las pinturas que ponemos de relieve se elaboraron en el muro izquierdo, donde se representa en un fingido interior arquitectónico un ciclo que se adapta al milagro del niño cocinado y que finalmente es devuelto a la vida por el santo dominico (fig. 15).[827]

Uno de los grandes hándicaps para el análisis exhaustivo es la pérdida de prácticamente todo el tercio central del ciclo. La tendencia en la bibliografía consultada es atribuir esta pintura a Ottaviano Nelli. Esta débil y revisable circunstancia nos empuja a integrar esta pintura en este apartado. Nelli ya aparece fallecido en documentación de 1449 y por lo tanto sería una representación de Ferrer previa a la canonización.[828] Son diversas las dudas que se plantean. En primer lugar el santo aparace con aureola. Aunque como vimos no es definitivo para la datación, sí que sintoniza este dato con la representación pictórica basada en la descripción del milagro que llevó a cabo Ranzano –después de 1456–, tras adaptar el milagro post-mortem del proceso a un prodigio en vida en el que el santo está cerca de comerse al niño. Consecuentemente, tenemos dos pistas para pensar que la obra se pintó después de

---

contrario, FONTANA, Walter. "Per Ottaviano Nelli". DAL POGGETTO, P. (a cura di). *Piero e Urbino, Piero e le Corti rinascimentali*. Venezia: Marsilio, 1992, p. 31, indica que son episodios pertenecientes a los dos dominicos, al igual que TODINI, Filippo. *La pittura umbra dal duecento al primo cinquecento*, vol. I. Milano: Longanesi, 1989, p. 236 y ZIMMERMANNS, Klaus. *Umbrien. Städte, Kirchen und Klöster im «grunen Herzen Italiens»: Assisi, Perugia, Orvieto, Spoletto, Gubbio, Todi*. Köln: DuMont, 2011, p. 73. Smoller no presenta dudas sobre la referencia al milagro vicentino. Cfr. SMOLLER, *The saint and*…, cit., cap. 5. Giovagnoli presentó así el ciclo: *Altre scene sono rappresentate nelle altre cappelle di dubbia significazione e di un realismo ancora piú infantile, come quella che ritrae un fanciullo immerso nell'acqua bollente della prima cappella a sinistra...*". Véase GIOVAGNOLI, *Le origini della pittura…*, cit., p. 43. Nótese, respecto a la complejidad de la localización de las obras, el dato que aporta Giovagnoli frente a lo que apuntan fuentes como la de TODINI, *La pittura umbra…* cit., p. 236.

[827] Pensamos que efectivamente esta imagen alude a Ferrer. Revisados los textos más significativos de la hagiografía de San Pedro de Verona, no encontramos un milagro que se adapte a la escena pintada en Gubbio. Aunque la autoría de un milagro idéntico para diversos santos bajomedievales no es aspecto novedoso, ninguna de las imágenes representando a Pedro de Verona susceptibles de interpretarse con un prodigio similar se ciñen al asociado a Ferrer. Sirva de ejemplo uno de los espacios del retablo de San Pedro de Verona realizado por el taller de los Erri para el convento dominico de Módena. Para la vida de san Pedro de Verona hemos consultado: AGNI OF LENTINI, Thomas. *La Leggenda di S. Pietro M. de Verona di Fra Tommaso Agni da Lentini nel volgare trecentesco con lettera di fra Roderico de Atencia.* (Ed. a cura di Stefano Orlandi). Florencia: Edizioni Il Rosario, 1952; DA VARAZZE, Jacopo [DE LA VORÁGINE, Santiago]. *Legenda aurea con le miniature del codice ambrosiano C 240 inf.* (Ed. a cura di Giovanni Paolo Maggioni). Vol. I, Milano: Biblioteca Ambrosiana, 2007, pp. 474-497; KOUDELKA, Vladimir J.; SILLI, Antonino. "Pietro di Verona". CARAFFA, F.; MORELLI, G. (a cura di). *Bibliotheca Sanctorum,* vol. 10. Roma: Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, 1968, pp.746-762.

[828] SANNIPOLI, Ettore A. *L'incoronazione della Vergine: opera inedita di Ottaviano Nelli a Gubbio*. Città di Castello: Tip. Rubini & Petruzzi, 1981.

1456. Hay que añadir que se trata de una casa dominica y que, por lo que sabemos hasta ahora, sería el único caso en que Ferrer se incorpora en un ciclo de tal calibre narrativo en una casa de su orden antes de la canonización. Se trata de un producto que deja abiertos muchos interrogantes y por eso aplazamos a la aparición de nuevos indicios un análisis más detallado.

Por otra parte que, sea cual sea la datación de la obra, despunta que este mismo milagro fuera evocado en el proceso de canonización en un modo que ahonda en la independencia de la imagen respecto a los textos. En este sentido, los frescos de Gubbio nos acercan a la reflexión previa sobre la aparición y consolidación de los milagros de Ferrer en el imaginario colectivo. El testigo 263 de la encuesta bretona declaraba:

"*testis reducens ad memoriam quoddam miraculum de quo fuit mentio in quadam tabula depicta existente supra sepulcrum dicti M.V. videlicet quod Deus resuscitavit quemdam infantulum quem eius mater occiderat ad preces M.V. recommandavit et vovit dictam filiam suam M.V.*"[829]

Consecuentemente el prodigio ya circulaba con antelación al proceso de canonización, y lo que es más importante, la fuente primigenia de su difusión pública no podría responder a ningún texto recogido o elaborado por la Iglesia (todos los que lo citan posteriores) sino a una imagen ubicada junto a la tumba de Ferrer. Se produjera o no el milagro, al menos en este caso, se percibe que su circulación es consecuencia de la difusión popular, en la que además de la transmisión oral se documenta el peso del ángulo figurativo, con carácter autónomo frente al escrito.

La incierta cronología del ciclo de Santo Domingo de Gubbio nos suscita recelo por su inclusión en este apartado, no obstante, ilustra la deformación de ciertos milagros que en apenas unos años mutan sus componentes, como atestiguan estos frescos. Antes del proceso de canonización ya se representaba –o al menos se evocaba– en una tabla junto a la tumba en Vannes. Durante el proceso de canonización varios testigos lo describen, coincidiendo todos en que se desarrolla tras la muerte del santo. Ranzano reinventará el milagro, situándolo en otro lugar y en vida del santo, como se representa

[829] Citamos la edición en latín de FAGÊS (ed.), *Procès de la canonisation de…*, cit., testigo 263. Véase traducido en *Proceso de Canonización...*, cit., pp. 407-408. Resulta a su vez interesante porque el mismo testigo informa sobre la inclusión de un nuevo exvoto que nos acerca a la práctica habitual que se refleja en la predela del retablo de Giovanni Francesco de Rímini sobre el que volveremos.

en Gubbio. [830] Lo cierto es que muy pronto tendría su impacto particular en Valencia, gracias a la obra cumbre de Jaume Roig. En el *Llibre tercer* de *L'Espill*, durante la lección de Salomón sobre *les mares traïdores, destructores e infames*, se incorpora el siguiente relato:

Ara de nou,
en la Bretanya,
mare tacanya
d'un fill molt bell,
per lo budell
l'ast li meté,
pel cap isqué,
al foc lo mes.
Com son fill ves
Mort e rostit,
pare i marit,
bon cristià,
a Déu cridà
viu lo hi tornàs,
e reclamà's
al Vicent sant
Ferrer, pregant;
ressucita'l.
No és animal
Son fill matàs
Perquè el menjàs![831]

Es obvio que si Roig conocía el texto de Ranzano, lo rechazó, quizá demostrando una mayor relevancia de la devoción popular frente a la literatura. El milagro lo vuelve a situar en Bretaña y con Ferrer fallecido. El camino de las modificaciones no se detendrá, llegando a alcanzar a Morella, como citamos al tratar los frescos de Macello.

[830] Cfr. RANZANO, *Vita sancti...*, cit., pp. 500-501.
[831] Cfr. ROIG, Jaume. *Espill*. (Edició d'Antònia Carré). Barcelona: Quaderns Crema, 2006, pp. 374-376.

5.4. Conclusiones

La revisión de algunas imágenes vicentinas elaboradas con anterioridad a su canonización nos ha permitido atisbar que en el proceso de formación del tipo estas representaciones jugaron un rol tan importante como el desempeñado por la habitual triada textual: el proceso de canonización, la vida oficial y la bula de canonización. La introducción del personaje en la iconografía del momento, exenta de filiación a las clásicas fuentes literarias, implicó un relativo albedrío a la hora de representar al dominico, estableciéndose importantes divergencias en función tanto de los promotores como de los receptores a los que iban destinadas las obras. Mientras que las representaciones realizadas por Fray Angélico o la atribuida a Agostino di Marsilio insisten en recalcar la virtud predicadora de su hermano de orden, se ha explicado cómo la figura de Vicente Ferrer se colmaba de poderes sobrenaturales cuando se destinaba a un público menos erudito, conectando más estrechamente al personaje con la devoción popular. En este sentido, son notorias las divergencias presentes con la tipificación de la imagen vicentina tras la canonización. A partir de 1455 la imagen de san Vicente Ferrer, como la de otros beatos tras su inclusión en el catálogo de santos, experimentará una codificación con objeto de facilitar su rápida identificación por los fieles: una homogeneización similar al del primitivo icono bizantino que categoriza los atributos, todavía ausente en el conjunto de obras que hasta aquí hemos estudiado. En el recorrido hemos atisbado un posible origen del *Timete Deum*, que en absoluto desentona con lo expuesto: pese a responder a una particular fuente literaria, su inclusión en los frescos de Macello junto a varios milagros, no hace más que recalcar la cara más atrayente de su predicación para la piedad popular, precisamente aquella que tenía que justificar Vicente Ferrer ante el papa a través de la epístola. El pasaje apocalíptico, sujeto a diversas lecturas en el ciclo de Macello, es uno de los pocos atributos analizados hasta estas líneas que disfrutará de un espacio privilegiado en el estereotipo de la imagen del santo valenciano. Los frescos piamonteses, y en especial los de Santa Maria Assunta –apenas tratados en nuestro territorio– inician conjuntamente y de manera muy particular dos sendas manifiestas en la construcción de la imagen de Vicente Ferrer: la del predicador de la segunda venida de Cristo (cuyo relanzamiento definitivo se producirá en el contexto de la canonización) y la del santo taumaturgo. Por último dejamos abierta la investigación sobre los frescos de Gubbio. Su análisis nos ha servido no obstante para reflexionar sobre algunos aspectos de la difusión de los milagros vicentinos

documentados antes de la canonización, asunto que abríamos precisamente con el ciclo de Santa Maria Assunta de Macello.

La Virgen con el Niño y San Vicente Ferrer, Pedro García de Benabarre.

6. *Timete Deum*: proclama al servicio de los nuevos intereses

Como otros personajes históricos del período bajomedieval que alcanzaron la canonización, el acceso a la santidad supuso, también en el caso vicentino, la creación de una imagen estereotipada –que en otro punto ya calificamos como oficial–, con el claro objetivo de facilitar al máximo el reconocimiento por toda la cristiandad del nuevo santo. En su proceso de elaboración pudieron intervenir tanto el poso histórico legado por el dominico –incluyendo vicisitudes vitales, la ya analizada tradición figurativa presantificación o los intereses creados hacia su figura viva o muerta– como un diseño elaborado ex profeso al calor de la canonización de san Vicente Ferrer. Nuestro objetivo pretende discernir el grado de acción de cada uno de ellos en la formación del estereotipo de su imagen. Sobre el primer factor descuella el sermonario, el texto enviado en 1412 por el valenciano a Benedicto XIII y *l'entramès de Mestre Vicent*. El segundo aspecto, vinculado al contexto de la santificación, limaría aquellas diferencias considerables respecto a las representaciones del valenciano previas a su inclusión en los altares de la santidad, cuando estas adolecían de un modelo formal definido.

No debe olvidarse el carácter proselitista de estas formas orientadas a exaltar la vertiente legendaria del valenciano fruto de los poderes recibidos directamente de Dios: los agentes implicados en el proceso colmaban sus expectativas propagandísticas con la culminación de la causa. La gestación de una imagen unívoca se percibiría como elemento indispensable. Indicaba Smoller que *a new saint was, after all, a potent symbol whose meaning had not yet been fixed…*[832]. Cualquier interés por el mayor usufructo de ese símbolo requería la fijación de una imagen que sólo alcanzaría su certificación después de 1455.

La dinastía bretona Montfort, el clero local de Vannes, la orden dominica, la Casa Trastámara, la Corona castellana y por supuesto la sede papal, tenían razones varias por las que desear la canonización de un personaje con mayor o menor contacto con los miembros referidos. Quizá esto explique que al poco de fallecer el dominico, el duque de Bretaña, Juan V, se afanara en hacer llegar a Roma una relación de milagros

[832] SMOLLER, "Northern and Southern…", cit., p. 308.

obrados por el valenciano, o que se abriera una enorme disputa por la conservación del cuerpo del santo entre el obispo de Vannes y los dominicos, o que Alfonso el Magnánimo corriera con casi un tercio de los gastos (800 florines de oro) que generó la canonización de Ferrer.[833]

El nuevo santo, al igual que otros predecesores en su condición, requería una imagen exclusiva y excluyente que satisficiera a la cristiandad en su conjunto. Precisamente ese carácter restringido de la imagen desaconsejaba la plasmación de diferentes cualidades del Ferrer histórico y/o legendario, extrapolables bien a partir de su fiel recuerdo, bien a través de los procesos de canonización, insertados, unificados y parcialmente modificados en la *Vita* escrita por Ranzano desde julio o agosto de 1455, y presentada en el transcurso del capítulo dominicano de Montpellier en mayo de 1456.[834] Como en casos precedentes, era deseable seleccionar un pasaje, un atributo o una característica lo más concreta posible, un motivo principal que pudiera ampliarse o no con otras pequeñas particularidades pero que fuera inherente a la figura del santo. Los estigmas de san Francisco o el Sagrado Nombre de Jesús de san Bernardino de Siena sirven de ejemplo. Así se explica el "reduccionismo sumamente empobrecedor" de la vida y obra que representa la iconografía de Ferrer según Esponera, por otro lado, nada original en la concepción iconográfica de muchos otros santos.[835]

Además de los actores, fueron múltiples los factores que mediaron en la canonización y por extensión, en la aparición de una iconografía estandarizada. Por ejemplo, sin el rebrote pestífero acaecido en Vannes entre 1440 y 1450, el culto a Ferrer, desvanecido con el paso de los años en esta ciudad, no hubiera gozado de un nuevo impulso definitivo para su santificación.[836] Asimismo, aunque todavía no se ha

---

[833] Sobre las tres noticias véase, respectivamente: VELASCO GONZÁLEZ, "De València a Vannes…", cit., p. 405; SMOLLER, *The Saint and…,* cit., capítulo 1; TERMINI, Ferdinando Attilio. "Ricostruzione cronologica della biografia di Pietro Ranzano". *Archivio Storico Siciliano*, nº. XLI, 1916, p. 86. Sobre los intereses creados, baste puntualizar un ejemplo del último caso propuesto sobre el papel trascendental de Ferrer en el Compromiso de Caspe y en algunas de sus predicaciones posteriores en diversos territorios en defensa de la familia Trastámara como nuevo linaje real.

[834] Pronto aparecieron otros textos biográficos de Ferrer independientes de la *Vita* de Ranzano que enfatizan lo esgrimido en el cuerpo principal.

[835] Cfr. ESPONERA CERDÁN, Alfonso, en la presentación de FUSTER PERELLÓ, *Timete Deum. El anticristo…*, cit., p. 15.

[836] Llegó a extenderse el rumor que explicaba que sin la celebración de la ansiada canonización, el brote pestífero no se detendría. Cfr: TEIXIDOR, *Vida de san Vicente Ferrer…*, vol. II, cit., pp. 696-699; DE

apuntado, la convicción milenarista del valenciano pudo ser aprovechada por un personaje menos inflamado pero con mayor poder fáctico e institucional: la proximidad vital del pontífice con su conterráneo se antoja influyente si no decisiva.[837] Fue Calixto III el encargado de proporcionar el testimonio más fehaciente del don profético de Ferrer, materializado en su propia persona,[838] y merece la pena abrir una vía inexplorada sobre la caída de Constantinopla –entendida en el seno de la cristiandad como el principio del fin de los tiempos–, y una posible elección de los atributos de Ferrer más acordes con esta circunstancia por parte de un círculo próximo a Alfonso de Borja, cuya máxima preocupación fue el turco.

Frente a la pluralidad conceptual de la imagen de Vicente Ferrer pre-canonizado ya analizada (no sólo por su relación con diversos gobiernos y contextos, sino también por las propias divergencias en el seno del mecenazgo y por la ausencia de una fuente de cohesión), en este apartado buscaremos respuestas aglutinadoras en torno a un nutrido número de representaciones cuyo denominador común es la voluntad manifiesta de acatar unas pautas figurativas ya conocidas, y más relevante aún, intentaremos resolver a qué y a quién se deben esas normas originales.[839] Esta representación del dominico identificable con un simple golpe de vista será la más frecuente desde 1455 en adelante, ocupando tablas centrales de un ingente número de retablos, cuyos espacios menores –generalmente figurando prodigiosos episodios del santo–, sí reflejarán asuntos relacionados con las distintas fuentes a las que acudían los patrocinadores de las obras.[840] Esta variedad documental responde a las diversas biografías elaboradas sobre

---

GARGANTA; FORCADA, (dir.), *Biografía y escritos…*, cit., p. 270; ESPONERA CERDÁN, *El proceso de…*, cit., p. 6.

[837] Aunque como veremos esa relación trascendió el argumento patriótico, es preciso recordar que en el período del pontificado de Alfonso Borja eran dos dominicos quienes aspiraban a la canonización, Vicente Ferrer y Catalina de Siena. Si el primero compartió nación y lugares de estudio con Calixto III, la segunda, oriunda de Siena, compartió lugar de nacimiento y de muerte (en este caso Roma), con Pío II, quién la elevó a los altares en 1461. Asimismo, Alfonso Borja fue obispo de Valencia y Eneas Silvio Piccolomini de Siena.

[838] Navarro ha aportado varios documentos ya citados para demostrar la existencia de la profecía de Vicente Ferrer, mientras que Requesens hipotetiza con agudeza la probable invención de ésta por parte de Calixto III. Cfr.: NAVARRO SORNÍ, "Descubren un….", cit., s.p.; NAVARRO SORNÍ, *Alfonso de Borja, Papa*..., cit., pp. 36-39; REQUESENS I PIQUER, Joan. "Vaticinis borgians o vicentins per a major glòria de...". *Revista Borja. Revista de l'Institut Internacional d'Estudis Borgians*, nº. 1, 2006-2007, pp. 1-50.

[839] En el capítulo 7 abordamos en profundidad esos objetos artísticos.

[840] Sirvan de ejemplo las diversas versiones literarias y pictóricas del milagro del niño descuartizado o de las visiones de Cristo que experimentó Ferrer que trataremos en el próximo capítulo.

el santo. Porque además de la de Ranzano, que realizó varias versiones, existieron muchas más biografías de Ferrer, escritas por Antonino Pierozzi (san Antonino de Florencia), Francisco Castiglione, Juan López de Salamanca, el anónimo autor que amplió la *Leyenda Dorada,*…. Eso sin contar himnos litúrgicos, cármenes y otros textos. Sobre la multiplicidad de fuentes que influyeron en los espacios menores de la retablística vicentina, conviene aclarar que las importantes divergencias entre las tres encuestas conservadas que se realizaron para llevar adelante la canonización del valenciano no siempre se materializaron en el ámbito artístico. En este sentido, es revisable el título de uno de los interesantes trabajos de Smoller.[841]

Cierto es que se produjeron sugestivas perversiones del estereotipo, por ejemplo en algún primitivo grabado que analizaremos; no obstante, la imagen estándar post-canonización de Vicente Ferrer corrió como la pólvora por todo el continente en la segunda mitad del siglo XV. Retablos aragoneses, grabados alemanes o esculturas dálmatas presentaban un *leitmotiv* con tal arraigo que todavía hoy sigue concretando la representación del santo, aun cuando los especialistas todavía no han estudiado con suficiente esmero su relación concreta con el valenciano. Referimos obviamente el pasaje apocalíptico *Timete Deum, et date illi honorem, quia venit hora iudicii eius*[842], auténtico epicentro del estereotipo vicentino por su casi infalible presencia, cuya plasmación figurativa es la sólita inclusión en un plano superior de la figura de Cristo como Juez, manifestación explícita del cumplimiento de la profecía.[843] Algunos autores

[841] SMOLLER, "Northern and Southern Sanctity…", cit. Aunque Smoller desgrana con minuciosidad las diferencias entre esas encuestas y su relación con la distinta percepción del santo en cada uno de los territorios en los que se llevaron a cabo, los ejemplos de esta aplicación al ámbito artístico son escasos. Probablemente esos procesos, unificados, se reconvirtieron en otras fuentes como la *Vita* de Ferrer escrita por Ranzano, gozando de mayor repercusión en la imaginería vicentina. Por ejemplo, Smoller valora el mayor impacto de la vertiente predicadora del valenciano en la iconografía meridional europea frente a la septentrional por influjo de esos procesos. Aun siendo evidente que las capacidades taumatúrgicas se agudizan en el proceso bretón, el milagro del niño descuartizado –estrechamente asociado al proceso bretón– se representa en Nápoles, en la versión adoptada por Ranzano, en la que el prodigio se produce en vida del santo. Esta apreciación no menoscaba otras espléndidas aportaciones de Smoller, como la inclusión de la posible encuesta leridana realizada en 1451 de la que apenas se hace eco la bibliografía especializada.

[842] Ap 14,7.

[843] Velasco ha apuntado la ausencia de este último rasgo, el del Cristo Juez, en el conjunto de pinturas producidas en Valencia, justificándolo en una tradición iconográfica particular asociada al deseo de rememorar la vera efigie dal santo y cuyo punto de partida sería una imagen conservada en el convento donde profesó. No obstante, la inclusión del pasaje apocalíptico en la mayoría de estas representaciones

han señalado el probable condicionamiento de la cita sobre la postura habitual de la imagen vicentina después de 1455, con carácter amenazante, con brazo e índice derechos erguidos, gesticulando la narración bíblica. Este aspecto es revisable si atendemos las representaciones de otros santos, especialmente predicadores, anteriores o coetáneos.[844] Aquello que verdaderamente les diferenciaba era el hábito, el asunto que señalaban y el contenido textual que les acompañaba. Es indiscutible el crédito del texto bíblico en la iconografía vicentina: ya fuera de las coordenadas cronológicas de nuestro estudio, a la figura de san Vicente Ferrer se le incorporaron dos alas, personificándolo como el ángel apocalíptico que pronunció esas palabras, según la visión de Juan acontecida en Patmos. Muchos autores indican que fue el mismo Vicente Ferrer quien se autoproclamó como encarnación del citado ángel durante una intervención en Salamanca, aspecto que parece improbable a tenor del carácter apócrifo señalado por algunos especialistas.[845]

Antes de 1455, Fray Angélico, Aymo Duce, Agostino di Marsilio o el anónimo pintor de Scarnafigi, y quizá también el de Gubbio, representaron a Vicente Ferrer. Son imágenes con una ambigua elocuencia vinculada al albedrío del comitente y al escaso impacto de las fuentes disponibles, consecuencias del todavía inexistente control de la Iglesia sobre su futuro nuevo héroe. Tras la canonización las escenas mutaron en un exacerbado interés por relacionar al valenciano de manera casi exclusiva y completamente privativa con la llegada del final de los tiempos, enfatizando la inclusión de Cristo Juez en su representación estandarizada, y consecuentemente, la recepción de su figura en el imaginario colectivo como nuncio apocalíptico. La cuestión es intrigante por las diversas preguntas que se plantean. ¿Quién diseñó esa imagen? ¿Cuándo y dónde? ¿Se sirvió exclusivamente de una fuente? Si la respuesta es afirmativa ¿cuál? ¿El manejo de esa posible fuente responde solo al deseo de recordar al santo, o puede vincularse por el contrario a nuevas necesidades específicas de la cristiandad en el ecuador del siglo XV? ¿Pudo la potencia visual de la nueva imagen trascender cualquier posible fuente textual primigenia? ¿Pretendió esa imagen presentar la figura vicentina

valencianas revela la dependencia de ese modelo originario amparado en el *Timete Deum et date illi honorem*. Cfr. VELASCO GONZÁLEZ, "Dos arquetips iconográfics…", cit., pp. 252 y ss.

[844] Representaciones de san Nicolás de Tolentino o de san Bernardino de Siena anteriores a 1455 pueden servir de ejemplo.

[845] Profundizaremos sobre el carácter apócrifo del texto, con una aproximación ya anunciada en CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad…*, cit., p. 166. En la misma obra puede consultarse la intervención vicentina, en las páginas 631-633.

de manera diversa a la de los textos en relación al destinatario? ¿Hubo una primera imagen convertida en modelo a seguir? Tanta pregunta sólo ofrece una respuesta certera: La canonización de 1455 es el momento de inflexión de la creación de la imagen a tenor de las dataciones de decenas de obras que contienen el mensaje apocalíptico.[846]

Pese a lo suculento del tema, muy poco se ha escrito con rigor sobre la configuración del estereotipo vicentino. Los trabajos más profundos sobre la iconografía de la figura de Ferrer no han abordado la cuestión. Particularmente se centran en los contextos inmediatamente anterior y posterior al que nos ocupa, siendo más general el interés por la imagen de Ferrer en períodos ulteriores al inaugural. Cuando tratan el origen del *Timete Deum* se ciñen a una sucinta referencia repetida casi sistemáticamente: la autodeclaración de Ferrer como ángel apocalíptico en Salamanca. Los más avezados ponen en valor, aunque muy sesgadamente, algo más del sermonario, o la carta escrita a Benedicto XIII, dando por válida una respuesta de tres o cuatro líneas sujeta a una compleja revisión. La declaración salmantina es apócrifa, además, el estudio global del empleo de la cita joánica por parte de Ferrer no se ha realizado,[847] y más relevante, apenas se ha considerado el peso de las tres décadas y media transcurridas desde la muerte de Ferrer hasta su llegada a los altares, especialmente en lo que a la propia Iglesia concierne. Los estudios más valiosos y actuales señalan habitualmente el rol desempeñado por diversos actores en la asimilación del personaje vicentino como santo,[848] pero nadie ha relacionado a esos actores con la elección del *Timete Deum* como leitmotiv de la imagen del valenciano.

Velasco es el único que al menos ha planteado la cuestión al referir de manera lacónica la creación de "*algun tipus de material proporcionat per la cúria o l'orde que*

---

[846] Podría revertirse el planteamiento y objetar que algunas dataciones de esas obras se realizaron a partir de la canonización, presentándose un limbo documental. Sin embargo, son muchas las pinturas que sí han dejado rastro irrebatible respecto a su producción ligeramente posterior a 1455.

[847] Tampoco algunos títulos ya citados que aparentemente se centran en el objeto de estudio de este apartado abordan la cuestión, caso de TOLDRÀ I VILLARDELL, *Mestre Vicent ho…*, cit. o FUSTER PERELLÓ, *Timete Deum. El anticristo*…, cit.

[848] El trabajo más actualizado sobre este asunto SMOLLER, *The Saint and the Chopped-Up…*, cit., en especial tratado en los capítulos 3, 4 y 5. Este estudio es indispensable por dos aspectos, si bien no aporta respuesta alguna a nuestra cuestión. Smoller analiza el desarrollo figurativo y textual de uno de los milagros más llamativos de Ferrer, además de valorar el peso de las diversas biografías en parte de la primera retablística vicentina.

servís de referència a l'hora de representar el frare valencià."[849] Pero sus intereses van por sugestivos derroteros más asociados a la proliferación de dos modelos que al origen de estos. Smoller ha abarcado aspectos como la elaboración de las encuestas del proceso de canonización de Vicente Ferrer, la diferente concepción del valenciano que transmiten estas, los diversos beneficios que promovieron la canonización o las consideraciones sociales derivadas de la investigación bretona, entre otros aspectos.[850] Rusconi también ha desarrollado un importante número de trabajos sobre la iconografía de san Vicente Ferrer desde diversas perspectivas, pero en ninguna de ellas ha atendido el tema que a continuación abordamos.[851] El siempre complejo asunto de los modelos lo abordaremos desde su configuración, para tratar más abajo su transmisión.

6.1. El influjo de *Mestre Vicent Ferrer* en el estereotipo de su imagen: el sermonario, la carta a Benedicto XIII y *l'entramès de Mestre Vicent*

Contrastar el peso del personaje histórico en la posterior configuración de la imagen oficial de Ferrer precisa una valoración del empleo del mensaje apocalíptico en general y de la cita juánica en particular en su obra así como de la recepción del citado uso entre sus contemporáneos. Aunque abordaremos la cuantificación apocalíptica en la homilética de Vicente Ferrer, adelantamos que reducir a solo ese aspecto la predicación vicentina puede presumirse en parte argucia propagandística de la Iglesia del período, hoy puesta en entredicho por sus propios miembros,[852] en parte fruto de una onda

[849] VELASCO GONZÁLEZ, "Dos arquetips iconográfics…", cit., p. 251.

[850] SMOLLER, *The Saint and the …* cit.; SMOLLER, "From Authentic Miracles…", cit.; SMOLLER, "A Case of…", cit.; SMOLLER, "The Canonization of Vincent…", cit; SMOLLER, "Defining the Boundaries…", cit.; SMOLLER , "Miracle, Memory, and Meaning…", cit.; SMOLLER, "Northern and Southern…", cit.

[851] RUSCONI, "Vicent Ferrer e Pedro...", cit.; RUSCONI, "Declinazioni iconografiche della…", cit.; RUSCONI, Roberto. "Le Pouvoir de la parole: représentation des prédicateurs dans l´art de la Renaissance en Italie". DESSI, R.M.; LAUWERS, M. (ed.). *La parole du prédicateur (Ve-XVe siècle).* Nice: Centre d'études médiévales, 1997, pp. 445-456; RUSCONI, Roberto. "The Preacher Saint in Late Medieval Italian Art". MUESSIG (ed.), *Preacher, Sermon and…*, cit., pp. 181-202; RUSCONI, Roberto. "Predicatori ed ebrei nell'arte italiana del Rinascimento". *Iconographica*, nº. 3, 2004, pp. 148-161.

[852] Más abajo aportamos algunos datos cuantitativos de la predicación vicentina sobre el Juicio Final. La polémica entre diversos autores respecto a la frecuencia del tema apocalíptico por parte de san Vicente Ferrer y el contexto concreto de su desarrollo más habitual durante el interregno lo hemos tratado en nuestro primer capítulo. Junto a los trabajos allí citados, veáse: GARGANTA I FÁBREGA, "Introducción general", cit., p. 134, en particular nota 18 y FUSTER PERELLÓ, *Timete Deum…*, cit., pp. 132-133. Este último título podría satisfacer la demanda de Cátedra respecto a la necesidad de una

expansiva de su vertiente más folclórica, cuya herramienta principal fue precisamente la imagen del santo. Ya hemos visto que para la difusión del culto del nuevo santo era indispensable acotar su titánica figura. Vicente Ferrer pretendió transformar la cristiandad, y la denominada "didáctica del terror", también llamado "espantajo",[853] pudiera interpretarse sólo como otra –importante, pero otra– de sus armas: una enseñanza perspicaz, percibida como aviesa por parte de su auditorio, y resumida en la expresión, parece que popular, *Mestre Vicent ho diu per spantar*.[854] Una locución rechazada abiertamente por el dominico, pues connotaba un evidente significado de engaño.[855] La instrucción del dominico en relación al final de los tiempos se ha considerado honesta y consecuente con su propia convicción. Según sus palabras podría afirmarse que desde 1398 creyó en la cercanía –ocasionalmente, algunos años más tarde, presencia– del Anticristo, y por extensión en la proximidad del Juicio Final: su variable desarrollo en el sermonario pudiera responder a la mayor o menor adecuación del discurso para su auditorio y en especial al contexto histórico en que se pronuncia, así como a una lógica fluctuación en la intensidad de esa impresión en su interior. No obstante, resulta complejo atribuir a las intervenciones de Ferrer una evaluación sobre la sinceridad de sus palabras al respecto.

Merece la pena reflexionar sobre ello y no caer de modo sistemático en la tentación de acatar lo aportado en la bibliografía. ¿Pudo Ferrer sublimar –incluso

---

monografía sobre el Anticristo en la obra de Vicente Ferrer, parcialmente saldada por Albert Toldrà. Como veremos, el trabajo del reconocido y desaparecido dominico adolece de cierto rigor histórico-crítico, mostrando un mayor interés por el ensalzamiento del santo. Cfr.: CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad*…, cit, pp. 154-155; TOLDRÀ I VILARDELL, *Mestre Vicent ho diu*… cit., y la revisión homónima de este último trabajo editada en Catarroja por Afers (2010).

[853] Términos acuñados respectivamente por GUADALAJARA MEDINA, José. *Las profecías del Anticristo en la Edad Media.* Madrid: Gredos, 1996, p. 334 y GORCE, Matthieu-Maxime. *Saint Vincent Ferrier (1350-1419)*. París: Plon-Nourrit et Cie, 1924, p. 144.

[854] La expresión, recogida en SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, VI, cit., p. 280, es empleada por el propio dominico para atajar la difusión del exacerbado deseo de asustar a su auditorio, haciendo hincapié en la proximidad real del final de los tiempos: "*Bona gent! Avisau-vos be de aquesta jornada que tost será. Dien alguns: «Mestre Vicent ho diu per spantar»; peccat mortal es dir falsia en la preycació, e no-u diría per tots vosaltres*."

[855] El 24 de marzo de 1413, Ferrer se dirigía en estos términos: *"¡Obrits los ulls, bona gent, no digats que jo us diga mentida, mas la pura veritat, que ja hi sots a la fi del món, e breument e ben tost será!*" El 16 del mismo mes, pocos días antes explicaba: "*E axí, esquivem que no digam mentides en nenguna manera. Per profitós que fos, no, no mentida. No penseu que res se diga per mentida de la fi del món, que no em vull damnar. Mas per veritat molt certa e cosa infal·lible és ço que jo us ne dic*". Cfr., respectivamente: SAN VICENTE FERRER. *Sermons de Quaresma*, I, cit., pp. 170 y 120.

fomentar– la causa apocalíptica para atemorizar y lograr sus fines evangelizadores? Aunque sólo sea una, existe una vía para argumentar esa remota posibilidad.[856] Si los valencianoparlantes advertían que quizá Ferrer ahondaba en ese asunto por espantar, un *decir en loores* de Maestro Fray Viçente elaborado en 1411 por Ferrando Manuel de Lando reservaba un espacio crítico a los contrarios al dominico, quienes precisamente le tildaban de mentiroso:

Algunos, movidos a pura maldat,
retraen sus dichos por vias mintrosas,
Personas cativas e muy embidiosas
sin fé, sin querencia, sin toda bondat… [857]

Estas lecturas minoritarias no impidieron que, cimentado en las formas figurativas que acompañaron la elección de su imagen, el Vicente Ferrer evangelizador que esbozaba Nider en su *Formicarius* hacia 1436 se convirtiera en *Magistri Vincentii Ferreris, predicatoris finis mundi* pocas décadas después.[858] De ahí la relevancia de la cuestión, el origen del *Timete Deum* que, paralelamente, nos guiará a valorar el poder de la imagen, que ya entonces era el medio publicitario más sugestivo.

Existe un desarrollo divergente, cuando no opuesto, en la bibliografía actual en torno al discurso escatológico del dominico. Desde el supuesto fanatismo del valenciano durante toda su existencia por el tema, "creencia obsesiva" en palabras de Guadalajara,[859] a las opiniones de Robles y Esponera, que presentan el uso del tema por parte de Ferrer casi como anecdótico:

> Sin embargo, hay que notar que el número de sus sermones sobre el Juicio ocupa una parte mínima en el catálogo de los conocidos hasta el momento y de aquellos otros de los que no tenemos sino las referencias de las crónicas de las ciudades en que

[856] Profundizamos unas páginas más abajo al tratar la predicación de Ferrer en Montpellier.
[857] Cfr. DE BAENA, *Cancionero de Juan…*, (edición citada de Dutton y González Cuenca), p. 491.
[858] Así denominaba a San Vicente Ferrer el compilador de los manuscritos 278/279/280/281 de la catedral de Valencia al inicio del siglo XVI. Cfr. SAN VICENTE FERRER, *Sermons,* I, cit., p. 11.
[859] GUADALAJARA MEDINA, José. "La edad del Anticristo y el año del fin del mundo, según fray Vicente Ferrer". SOTO RÁBANOS, J.M. (coor.). *Artículos de pensamiento medieval hispano,* vol. II. Madrid: CSIC, 1998, p. 324.

> predicaba. Por lo menos un 90 por 100 de ellos no se refieren para nada, ni en la enunciación ni en el desarrollo, a dicho Juicio.[860]

Como indicamos en el primer capítulo, el núcleo de la espera escatológica del sermonario vicentino puede concentrarse en la segunda década del siglo XV, salvando su llamativa y controvertida aparición en Montpellier (1408). La condensación de ese mensaje se manifiesta concretamente entre 1411-1416, durante su predicación por Castilla, los territorios pertenecientes a la Corona de Aragón y el Mediodía francés. Y lo hace cuantitativa y cualitativamente. Un dato muy significativo al respecto es que, en el estado de conocimiento actual, casi todas las veces que Ferrer precisó la edad del Anticristo –primera lanza del Apocalipsis–, se sitúan en ese lustro.[861] Durante los dos primeros años señalados confluyó la ausencia de monarca alguno en la corona aragonesa con el peor período del Cisma de Occidente, a la sazón con tres papas. Los últimos cuatro corresponden a la traumática solución del cisma, incluyendo la hiriente retirada de obediencia de la Corona de Aragón a Benedicto XIII pronunciada por Vicente Ferrer en Perpiñán el 6 de enero de 1416.[862] La cuestión apocalíptica se enfriaría durante los últimos años de su actividad oratoria. La fluctuación de la intensidad del mensaje apocalíptico no fue exclusiva de san Vicente Ferrer. San Bernardino de Siena predicaba casi únicamente sobre el Apocalipsis entre 1413 y 1417,

---

[860] ROBLES SIERRA, Adolfo; ESPONERA CERDÁN, Alfonso. "Introducción a los sermones". En: http://biblioteca.campusdominicano.org/vitachristi.pdf (Fecha de consulta: 29/08/2015). Nótese la diferencia por lo expuesto a principios del siglo XX por Roque Chabás: "Todos sus sermones versan sobre el mismo tema: «el mundo está ya en sus postrimerías, pronto se ha de acabar, estamos ya viendo al Ante-Cristo.»" Cfr. CHABÁS, Roque. "Estudio sobre los sermones valencianos de san Vicente Ferrer que se conservan manuscritos en la biblioteca de la basílica metropolitana de Valencia. 1. Introducción". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. 6, 1902, p. 5. Este tipo de discrepancias –también entre Fagês, Garganta y Vandenbergh– fueron remarcadas por NIEDERLENDER, Philippe. "Vincenzo Ferreri". VAUCHEZ (coor.), *Storia dei Santi*…, cit., pp. 253-262.

[861] Guadalajara indica cinco ocasiones en las que se produce esta datación del nacimiento del Anticristo, todas situadas entre 1411 y 1416. Cfr. GUADALAJARA MEDINA, "La edad del Anticristo y el año…", cit., p. 328. No incluye el sermón que pronuncia el 5 de diciembre de 1408 en Montpellier sobre el que volveremos.

[862] Hemos señalado el conflicto sucesorio y el del liderazgo papal, pero podría añadirse los daños colaterales de estos dos problemas internacionales que suscitaban otros a niveles locales. En el caso de Valencia se manifestó un agravamiento de las *bandositats*.

y abandonando paulatinamente este argumento, giró radicalmente sus fundamentos en 1423, llegando a censurar las especulaciones sobre su posible cercanía.[863]

Precisar el período en el que Vicente Ferrer plasma con mayor énfasis estas preocupaciones aporta un óptimo punto de partida para la incorporación del *Timete Deum* en la imagen de San Vicente Ferrer desde su propia experiencia, que más abajo confrontaremos con lo concerniente a su canonización. No resulta casual que en los años citados coincidiera el agudizamiento del discurso apocalíptico de Ferrer con la carta a Benedicto XIII y la representación de contenido escatológico de *l'entremés de Mestre Vicent*.

Chocan ciertas afirmaciones de autores dominicos, empeñados en separar al valenciano de la predicación apocalíptica y de una recepción general de su figura como vaticinador del final de los tiempos:

> Ni antes de su canonización, ni en los primeros tiempos de la misma, se le presenta como predicador de la venida del anticristo, del fin del mundo y del juicio, por mucho que se destaque su extraordinaria personalidad de predicador itinerante. Habrá que esperar al siglo XVI, en el contexto de la reforma de los mendicantes –y de los dominicos en particular– para encontrar a un san Vicente en el tema apocalíptico.[864]

Esta sentencia no tiene en cuenta ni parte del sermonario, ni el contenido de *l'entramés de Mestre Vicent*, ni las pinturas de Santa Maria Stella de Macello (que reproducen la carta a Benedicto XIII), ni, mucho más flagrante, el ingente número de productos artísticos realizados a partir de 1455 que lo presentan casi unívocamente como predicador del fin del mundo. El propio Ranzano explicó a Auribelli que uno de los objetivos de la *Vita* que traza de Ferrer pretende la reforma de la orden y de la cristiandad a través del rechazo al siglo. Otra lectura revisable: "Su ministerio profético no se basaba ni en inspiraciones más o menos sibilinas ni en visiones particulares…".[865] Ferrer inicia una nueva vida tras la conocida visión. Y lo cuenta por carta. Y lo narra a

---

[863] McGINN, Bernard. *El Anticristo: dos milenios de fascinación humana por el mal*. Madrid: Paidós, 1997, p. 200.

[864] FUSTER PERELLÓ, *Timete Deum*…, cit., p. 134.

[865] FUSTER PERELLÓ, *Timete Deum*…, cit., p. 135. Resulta discutible si consideramos las palabras de Ferrer recogidas en el Sermonario del Real Colegio del Corpus Christi de Valencia: "*Finis mundi, quia scio non per causam naturalem presentem, quia non est, sed per revelacionem divinam"*. SAN VICENTE FERRER, *Sermonario de San Vicente Ferrer del Real Colegio*…, cit., p. 372.

su auditorio. Incluso sus espectadores más ilustres dispusieron del texto. Hablando sobre el Anticristo pronuncia:

> *Voluntària és que tot hom ó vol saber quan vindrà, e de aquesta no pens que vos en dega fer sermó, ja vos n'é fet un tractat que fiu al papa, e axí hajats aquell e sabrets-ó, que molts de aquesta ciutat lo tenen ja. Allí veureu tot lo fet. E veus per què no n'entench a preÿcar car la santificació allí és.*[866]

Muchas intervenciones de Ferrer orbitaron en torno a un ideal apocalíptico, y así fue percibido por muchos. Esto no es impedimento para adelantar que la consolidación de la imagen vicentina vinculada al *Timete Deum* se produzca en el contexto de la canonización, quizá ese mismo día, como veremos.

La predicación en torno al Apocalipsis no fue exclusiva de Ferrer, lo que torna revisable la afirmación de Peirats respecto *al supuesto distintivo de la predicación vicentina asociada al final del mundo*.[867] El deplorable estado de la Iglesia no hacía más que avivar este mensaje, expuesto por oradores de variada categoría. También fueron habituales este tipo de contenidos con valor proselitista en aras de la legitimación de diversas monarquías.[868] Amén de los ya estudiados rasgos milenaristas de la orden dominica, reflejados en figuras como Manfredo de Vercelis o Antonio de Florencia,[869] recordamos al ya citado san Bernardino de Siena, con el sugestivo *thema "Temete Iddio, temete Iddio"*,[870] o a tantos otros personajes anónimos que incluso inspirarían

---

[866] SAN VICENTE FERRER. *Sermons*, VI, cit., p. 230. Similares discursos en PERARNAU I ESPELT, Josep. "La compilació de sermons de Sant Vicent Ferrer de Barcelona, Biblioteca de Catalunya". *Arxiu de textos catalans antics*, nº. 4, 1985, p. 275 y SANCHIS SIVERA, Josep. "Dos sermones inéditos de San Vicente Ferrer". *Boletín de la Real Academia de la Historia*, nº. 89, 1926, p. 432.

[867] "Una particularitat de la predicació vicentina és el fet d'haver instal·lat una mentalitat d'espera escatológica, basada en la inminència de la vinguda de l'Anticrist…". Cfr. PEIRATS, Ana Isabel. "Sant Vicent Ferrer i el recurs a l'Auctoritas". CALLADO ESTELA (coor.), *El fuego y la palabra...*, cit., p. 163.

[868] Cfr. AURELL, Martin. "Messianisme royal de la Couronne d'Aragon". *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 52, nº. 1, 1997, pp. 119-155. Revisaremos este tema más abajo.

[869] FUSTER PERELLÓ, Sebastián. "Rasgos milenaristas en la tradición dominicana y en San Vicente Ferrer". CALLADO ESTELA (coor.), *El fuego y la palabra...*, cit., pp. 207-232.

[870] Con la inclusión de parte del pasaje bíblico: *E dopo questo sogiogne e dice la cagione: Quia venit dies iudicii eius…* Cfr.SAN BERNARDINO DA SIENA (ALBIZZESCHI, Bernardino). *Prediche volgari. Siena, 1425*. (Edición de Ciro Cannarozzi), vol. 2, Firenze: Libreria editrice fiorentina, 1940, Predica XXXV. Bien ilustrativo es que "de las predicaciones de San Bernardino de Siena sobre la muerte, por ejemplo, el 95% se articularon en torno a los aspectos negativos y terroríficos de la misma". Cfr. MORMANDO, Franco. "What Happens to Us When We Die? «The Four Last Things» in the Popular Preaching of Bernardino of Siena. DUBRUCK, E. E.; GUSICK, B. I. (ed.). *Death and Dying in the*

composiciones en clave de parodia por su falta de pericia argumentativa.[871] La elocuencia, o la extraordinaria capacidad para transformar a pecadores y convertir infieles son valores consustanciales a Vicente Ferrer, pero no los temas de su predicación.

Ferrer cuenta que experimentó su visión el 3 de octubre de 1398. El 22 de noviembre de 1399 iniciaba un nuevo periplo vital evangelizador, en principio como nuncio de la proximidad del final de los tiempos a tenor del encargo divino. El contenido homilético del valenciano trascendió ese asunto, como comprobaremos a través de algunos de los volúmenes de sermones más estudiados. De hecho no parece que en los primeros años concentrara su principal atención. Analizamos la mayor o menor presencia del contenido escatológico en su discurso y de Apocalipsis 14,6-7, así como la recepción y manifestación colectiva de sus palabras. Para ello hemos consultado un número representativo de sermones de Ferrer,[872] aunque resultan

---

Middle Ages. New York: Peter Lang, 1999, p. 111. Sobre el empleo común del tema apocalíptico pueden consultarse, entre otros: COHN, Norman. *En pos del milenio*. Madrid: Alianza Editorial, 1985; DELUMEAU, Jean. *El miedo en Occidente*. Madrid: Taurus, 1989; CARLÉ, Mª del Carmen. "Los miedos medievales (Castilla, siglo XV)". *Estudios de Historia de España*, nº. 4, 1991, pp. 109-157; GUADALAJARA MEDINA, José. "Preocupaciones apocalípticas en la Europa medieval". DE LA IGLESIA DUARTE, J. I. (coor.) *Milenarismos y milenaristas en la Europa medieval: IX Semana de Estudios Medievales.* Nájera: Instituto de Estudios Riojanos, 1999, pp. 257-280; GUADALAJARA MEDINA, *Las Profecías Del Anticristo…,* cit.; GUADALAJARA MEDINA, "La venida del…", cit.

[871] También Eiximenis era partícipe de esta temática milenarista, véase HAUF I VALLS, Albert. "Profetisme, cultura literària i espiritualitat en la València del segle XV: d'Eiximenis i sant Vicent Ferrer a Savonarola, passant pel Tirant lo blanc". GONZÁLEZ BALDOVÍ; PONS ALÒS (coor.), *Xàtiva, els Borja…,* vol. 1, cit., pp. 101-138. El propio Vicente Ferrer advertía de que los mismos discípulos del Anticristo predicaban entonces de esta manera: "Buena gente, nuestro Señor Dios envía muchos mensajeros porque es cerca la fyn del mundo, por tal que vos aparagedes e seades aparejados…" Cfr. CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad*…, cit., p. 537. Recuérdese el texto en clave de parodia de *La profecía del Evangelista.*Cfr. GÓMEZ MORENO, Ángel. "Profecía de Evangelista: al rescate de un autor medieval". *Pluteus,* nº. 3, 1985, pp. 111-129.

[872] El pilar documental sobre el que avalamos nuestras consideraciones en lo referente al sermonario es el siguiente: SAN VICENTE FERRER, *Sermones de Cuaresma en Suiza…,* cit.; SAN VICENTE FERRER. *Sermonario de Perugia*…, cit.; SAN VICENTE FERRER, *Sermonario de San Vicente Ferrer del Real Colegio…,* cit.; SAN VICENTE FERRER, *Sermons de Quaresma.* 2 volúmenes, cit.; SAN VICENTE FERRER, *Sermons*. 6 volúmenes, cit.; SAN VICENTE FERRER, *Colección de Sermones de Cuaresma y otros según*…, cit.; PERARNAU I ESPELT, Josep. "Els manuscrits d'esquemes i de notes de sermons de Sant Vicent Ferrer". *Arxiu de textos catalans antics,* nº. 18, 1999, pp. 158-398; PERARNAU I ESPELT, "La compilació de sermons…", cit.; PERARNAU I ESPELT, "L'antic ms. 279…", cit.; CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad…,* cit. Todo ello sin descuidar otros trabajos concentrados en sermones muy localizados, desarrollados por, entre muchos otros, Sanchis Sivera, Betí Bonfill, Morenzoni, Hodel, etc, que oportunamente se irán citando. En este sentido, nos constan importantes lagunas a causa del material susceptible que queda por analizar, caso del manuscrito conservado en el Archivo Vaticano con la signatura lat. 7730 o de otro códice hoy en la Biblioteca Lucchesiana di Agrigento con signatura

imprescindibles ciertas advertencias previas que afectan al complejo recorrido que sufren las palabras de Ferrer desde que son pronunciadas hasta que llegan a nuestra vista. En primer lugar, el naufragio textual. Algunos sermones se presentan a modo de esquemas, cuando su desarrollo podía alcanzar las dos o tres horas. Nosotros los leemos en pocos minutos, y esas omisiones sólo son parcialmente reparables mediante la confrontación de otros sermones similares pronunciados por Ferrer. Eso sin contar con las posibles licencias y errores del estenógrafo.[873] También el valor diacrónico expuesto precisará algunas aclaraciones.[874] En definitiva, es indispensable emitir con prudencia nuestra opinión al respecto. No descuidamos la obra escrita de Ferrer, aunque los argumentos esgrimidos por Guadalajara sobre el contenido apocalíptico en los primeros tratados del dominico se nos antojan frágiles: tanto el *De moderno Ecclesiae schismate* (1380), como el *De vita spirituali* escrito hacia el año 1394, carecen de justificación suficiente para considerarlas muestras de su posterior preocupación apocalíptica. Probablemente porque todavía no había experimentado su visión.[875] Por su intranscendente aportación al tema tampoco hemos considerado los dos primeros opúsculos de polémica atribución asociados a Ferrer ni algunas epístolas de personajes coetáneos que mencionan al valenciano pero que no arrojan luz al respecto.[876]

II.1.B.25, entre otros. Investigaciones posteriores quizá nos permitan la ampliación del aparato bibliográfico.

[873] Perarnau es uno de los eruditos que ha realizado diversas comparativas de varios sermones de Ferrer presentados en distintas ocasiones con el mismo tema, destacando cómo los mismos copistas adaptaron el discurso del valenciano a sus circunstancias contextuales.

[874] Sirvan dos ejemplos distintos. El manuscrito de Friburgo que a continuación aludimos parece que se genera en 1406, a partir de la *reportatio* de Friedrich von Amberg realizada en 1404. Cfr. PERARNAU I ESPELT, "Els manuscrits d'esquemes…", cit., p. 157. Más complejo se presenta el códice conservado en Perugia, elaborado en torno a 1414 –con adiciones posteriores– a partir de una *reportatio* de 1407, y que incluye en su redacción original sermones y textos de Ferrer de al menos 1412. Cfr. PERARNAU I ESPELT, "Els manuscrits d'esquemes…", cit., p. 197.

[875] Guadalajara alude a una "sucinta referencia" en el caso del *De moderno Ecclesiae schismate* y al título de un capítulo inserto en el *De vita spirituali*, que como él mismo reconoce más abajo, no contiene mención relevante sobre sus especulaciones escatológicas. Cfr. GUADALAJARA MEDINA, "La edad del Anticristo…", cit.

[876] Nos referimos a *De suppositionibus dialecticis* y a *Quaestio solemnis de unitate universalis*. Cfr. ESPONERA CERDÁN (ed.), *San Vicente Ferrer. Vida y…*, cit., pp. 506-509. Cartas publicadas de Nicolás de Clémanges, Pedro d'Arenys o los Jurados de Valencia en torno a la figura vicentina no dan noticia sobre el contenido apocalíptico de su predicación. Tampoco la crónica benedictina ya citada de Martín De Alpartil. Sí que atenderemos otros escritos coetáneos que aportan luz, caso de la Relación a Fernando de Antequera.

En cuanto a los sermones, el dominico ya tenía organizado el asunto del fin del mundo durante la campaña suiza en 1404, la primera de la que conservamos *reportationes*. No hay rotundidad argumentativa, especialmente en lo que a pruebas se refiere sobre la llegada del final de los tiempos: aquello que años más tarde justifica con ocho o incluso once pruebas,[877] aquí se limita a una, la prórroga concedida al mundo por Jesucristo blandiendo las tres lanzas, merced a la intercesión de la Virgen, que presenta a santo Domingo, conectando con la temática de la carroza que desfiló en la entrada real que ya hemos estudiado. Rusconi señala sobre esta campaña suiza que cuando Ferrer habla del Anticristo lo hace "*in chiave più morale che dogmatica, più in chiave psicologica che non esegetica*".[878] De las 16 intervenciones registradas, cuatro tuvieron como núcleo principal *De extremo iudicio*. No hay rastro del texto juánico que nos ocupa como *auctoritas*. Sí cita el libro del Apocalipsis[879] y aunque en su mensaje aparece el temor a Dios ante la llegada del Juicio, no consta que pronunciara ningún *Timete Deum* según lo conservado. La consigna que se antoja más llamativa para el público suizo de Ferrer fue el "*Surgite mortui et venite ad iudicium*",[880] añadiendo el dominico "*ecce maximus timor et terror excellens, ut nos de operibus nostris racione reddituri vocemur ad iudicium*."[881]

La ya citada carta de Clémanges elaborada en 1405 que perfila la actividad predicadora de Ferrer no hace mención al contenido de sus predicaciones, pero deja entrever la excelencia atribuida al valenciano, cuando indica que "al recibirle, se cree recibir a un ángel del cielo."[882]

---

[877] Contrástese con la ya vista carta a Benedicto XIII o con SAN VICENTE FERRER, *Sermonario de San Vicente Ferrer del Real Colegio…*, cit., pp. 520-521.

[878] RUSCONI, Roberto. *L'attesa della fine. Crisi della società, profezia ed Apocalisse in Italia al tempo del grande scisma d'Occidente (1378-1417).* Roma: Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 1979, p. 222.

[879] Ap 19,16 y Ap 12,13, entre otros.

[880] Esta frase atribuida originalmente a san Jerónimo en su comentario al capítulo 5 del Evangelio de Mateo, será empleada frecuentemente por el valenciano. Incluso más que el *Timete Deum* considerando al menos los muchos volúmenes consultados durante nuestra pesquisa. Sobre la cita de san Jerónimo, véase: DE LIGUORI, Alfonso Mª. *Apparecchio alla morte. Cioé considerazioni sulle Massime eterne utili a tutti per meditare, ed a'Sacerdoti per predicare.* Torino: Fratelli Pomba, 1809, considerazione XXV, p. 248; GONZÁLEZ ISIDORO, José. "Aproximación a un estudio iconológico de los ángeles, santos y alegorías en la ciudad de Carmona". *Carel*, nº. 3, enero 2005, p. 1150. El propio Ferrer cita a Jerónimo como *auctoritas* de la sentencia. Algunos estudiosos han remarcado el poder sugestivo de esta expresión en la figura de Ferrer. Cfr. NIEDERLENDER, "Vincenzo Ferreri", cit., p. 253.

[881] SAN VICENTE FERRER, *Sermones de Cuaresma en Suiza*…cit, p. 69.

[882] Una edición íntegra en castellano en FAGÊS, *Historia de san Vicente…,* cit., pp. 166-168.

Ya señalamos que el denominado Sermonario de Perugia se elaboró a partir de 1414, disponiendo en esencia de un antígrafo anterior datado en 1407.[883] Entre los más de 450 temas recogidos, son apenas 30-35 los que trataron de manera directa o indirecta cuestiones apocalípticas. Un porcentaje cercano al 7%.[884] ¿Aparece el *Timete Deum* en el códice perusino? Efectivamente. Inserto en el sermón número 169, bajo el tema *"Subditi estote in omni timore"*, podemos leer:

"*In hoc timore debemus similiter subditi Deo, maxime in orationibus et officiis divinis, Apoc 14, [7]: «Timete Dominum», etc.*"[885] Es fácil imaginar que en el desarrollo se incorporara el resto de la cita. Sin embargo, considerando el volumen de este códice, apenas es significativo que la cita aparezca una sola vez, aun con el carácter esquemático con que se presentan sus intervenciones. A tenor del esquema 402 "*Nota propinquitatem finis mundi ex illo verbo Christi*", puede deducirse que empleó el pasaje bíblico inmediatamente anterior (Ap 14,6), aquel que la tradición vincula a una supuesta autoproclamación de Ferrer como ángel apocalíptico. No obstante, no hay indicio alguno en este códice para pensar que sucediera tal acción, dado el carácter sintético de la entrada, y particularmente, la ausencia de continuidad de los dos pasajes. De forma lacónica el estenógrafo apuntó:

"(…) *prenuntius est de illo, Apoc 14, [1,6,14]: «Et vidi», etc.*"[886]

La cita juánica no dispuso de presencia constante por entonces, dada su ausencia en sermones con temas tan propicios como "*Nota quod timendus est Deus a nobis* o

---

[883] Véase nota 874.

[884] No valoramos en términos absolutos por varias cuestiones. A los originales 477 esquemas de sermones hay que restar una docena desaparecidos, la repetición de algunos temas, así como la inclusión de diversas intervenciones de Ferrer posteriores a 1412, entre las que descuella la carta enviada a Benedicto XIII. La noticia de la epístola de Ferrer a Benedicto XIII, no reconocida entonces por el estimado Gimeno, y el índice del *Schedarium thematicum* perusino en, respectivamente: SAN VICENTE FERRER, *Sermonario de Perugia…,* cit., pp. 19 y 621-654.

[885] SAN VICENTE FERRER, *Sermonario de Perugia…*, cit., p. 254 y PERARNAU I ESPELT, "Aportació a un…", cit., p. 771.

[886] Cfr.: SAN VICENTE FERRER, *Sermonario de Perugia…*, cit., p. 513 y PERARNAU I ESPELT, "Manuscrit d'esquemes…", cit., pp. 190 y 358. La cita bíblica completa de Ap 14, 6-7: "*Et vidi alterum angelum volantem per medium caeli, habentem Evangelium aeternum, ut evangelizaret sedentibus super terram, et super omnem gentem, et tribum, et linguam, et populum: dicens magna voce: Timete Dominum, et date illi honorem, quia venit hora iudicii eius: et adorate eum, qui fecit caelum, et terram, mare, et fontes aquarum.*"

Nota de fine mundi 3 conclusiones".[887] Este último asunto, el de "*Nota de fine mundi 3 conclusiones*", aparece dos ocasiones en el códice, con un desarrollo completamente diverso, invitándonos a un breve excurso.[888] En su segunda exposición (sermón 407) se hallan compendiados varios fragmentos textuales similares a los empleados en la carta que envió Ferrer a Benedicto XIII en 1413, pero sin referencia al *Timete Deum*. Confrontando el citado sermón 407 con la epístola al pontífice –que también incluye este códice y por lo tanto nos informa de añadidos posteriores–, observamos que el lugar en el que debiera aparecer Ap 14,6-7, donde se trata las pruebas que demuestran su cuarta conclusión sobre la proximidad del Anticristo y del fin del mundo, el estenógrafo apuntó:

> 3ª, *quod cito est finis mundi et valde breviter: 1, hanc iam beatus Gregorius posuit Omelia prima;2 , sed nihilominus patet ex predictis considerando prorrogationem quam Christus concessit beate Virgini in visione de 3bus lanceis; 3,* ***ad hoc etiam nota revelationem factam religioso infirmo sunt circiter 20 anni****; 4, item, de demonibus clamantibus per ora obsessorum; 5, [item], de nuntiis [Anti]christi iam apparen[ti] bus; 6, item, de novitiis minorum ultramare; 7, item****, de heremita ad me venientem in chavas Montisferrati sunt 5 anni elapsi****; 8, item, de multis revelationibus ostensis diversis personis devotis in pluribus locis sicut mihi referuntur frequenter per fidedignos. Sed, quia Christus presciebat multos hoc tempore non crediturosconclusionem, ideo dicebat: "Sicut factum est in diebus Noe", etc., Lc 17, [26].*[889]

Aunque no sea el eje de nuestro estudio, remarcamos en negrita dos afirmaciones incompatibles que pueden generar un nuevo interrogante: "*ad hoc etiam nota revelationem factam religioso infirmo sunt circiter 20 anni*" y "*de heremita ad me venientem in chavas Montisferrati sunt 5 anni elapsi.*"

Es incongruente que la revelación divina hecha a Ferrer se datara veinte años atrás (situaría el desarrollo de la predicación en los últimos meses de su vida), en el mismo momento que anuncia que el testimonio acaecido en Monferrato fue realizado cinco años antes (ubicándose pues el sermón en torno a 1407-1408). Lapsus del valenciano, desliz del estenógrafo o del editor, lo cierto es que si el primer dato es

---

[887] Cfr., respectivamente, SAN VICENTE FERRER, *Sermonario de Perugia*…, cit., pp. 457 y 484.
[888] Véase, respectivamente, SAN VICENTE FERRER. *Sermonario de Perugia…*, cit., pp. 484 y 518.
[889] SAN VICENTE FERRER, *Sermonario de Perugia…*, cit., p. 518.

erróneo,[890] nos hallaríamos ante una novedad: el contenido de las justificaciones sobre la proximidad del final de los tiempos que presenta la carta a Benedicto XIII, no se delinearía en el sermón toledano de 1411 como han sostenido sus estudiosos, sino algunos años antes.[891] Datos posteriores parecen corroborar esta posibilidad.

Ferrer llegaba el 29 de noviembre de 1408 a Montpellier. Podemos aproximarnos al contenido de sus sermones merced a un conjunto de fuentes estudiadas por Morenzoni, si bien debe insistirse en lo provisional de las respuestas.[892] El tema apocalíptico adquiere mayor presencia en esta ciudad y poblaciones próximas. Cuatro de las 11 intervenciones conocidas tienen como eje la proximidad del fin del mundo, y otras 4 orbitan alrededor de la figura del Anticristo, incluyéndose el tema de las tres lanzas enviadas por Cristo para destruir el mundo. El 2 de diciembre pronunció otra de sus sentencias imprescindibles al tratar cuestiones apocalípticas: *Surgite mortui*.[893] Sin embargo, resulta fundamental el sermón *Reminiscamini quia ego dixi vobis*, pronunciado el 5 de diciembre, con idénticos argumentos a los que empleará en la carta a Benedicto XIII que confirman lo arriba propuesto sobre el origen temprano de la concepción del texto que enviaría años más tarde al Papa Luna.[894] Del desglose de esta intervención se perfilan particularidades apenas tratadas:

---

[890] Como así parecen contrastar varias menciones a su estancia en Monferrato en torno a 1402-1403 que aparecen tanto en otros sermonarios como en la carta que envía a Giovanni de Puynoyx en diciembre de 1403, y que coincidirían con la segunda frase marcada en negrita que contiene el sermonario de Perugia. Confróntese para la diversidad de fuentes que sitúan a Ferrer en el Monferrato en ese período, GUADALAJARA MEDINA, "La edad del Anticristo…", cit.

[891] Daríamos así una respuesta sesgada a una cuestión interesante. Sorprende la acumulación de revelaciones contenidas en la misiva de 1412 dadas al dominico en viajes anteriores por Picardía, Lombardía y Liguria, y la escasez de su mención en las predicaciones recogidas en Suiza, Perugia o Montpellier, precisamente las más próximas en el tiempo a las citadas revelaciones.

[892] Cfr. MORENZONI, "La prédication de Vincent Ferrier…", cit. El sermonario se toma del manuscrito BCU G 756 de la Biblioteca Cantonal universitaria de Lausana. Sobre el carácter revisable de las propuestas señalamos que Morenzoni establece, mediante la confrontación de fuentes, que el sermón se predicó en 1408. Sin embargo desconocemos del material que se sirvió el cura de la diócesis de Ginebra, Claude Pirusset, cuya actividad se desarrolló en la iglesia de Ceyzérieu entre 1428 y 1445. Por otro lado, cabe reseñar que Ferrer predicó en Ginebra en diciembre de 1403 y pudo ser otra circunstancia para argumentar su recuerdo aún muy vivo para Pirusset.

[893] El sermón giró, precisamente, en torno a *Surgite mortui, venite ad iudicium*. Cfr. MORENZONI, "La prédication de…", cit., p. 239.

[894] Además existe una total coherencia entre ambos textos, como el correcto cálculo que Ferrer propuso para el nacimiento del Anticristo. En Montpellier indica que había nacido cinco años atrás, mientras que en la epístola anuncia nueve años transcurridos desde ese nacimiento.

Secundo potest probari auctoritate sacre Scripture, Apocalypsis XVIII° capitulo, ubi dicitur: vidi alterum angelum volantem per medium celum, habentem evangelium eternum ut evangelizaret sedentibus super terram et super omnem gentem et tribum et linguam et populum, dicens magna voce: timete Deum et date illi honorem, quia venit hora judicii eius. Sed videamus quis est iste angelus. Dico tibi quod bonus predicator qui evvangelizat, id est predicat verbum Dei omnibus communiter magna voce dicens: timete Deum et date illi honorem, quia venit hora judicii, et cet. Item videamus quod nullus est correctus propter predicacionem predicatorum et minorum. Nam, tempore beati Dominici, nulla uxura regnabat nisi in judeis. Hodie inter christianos. Item videamus ecclesiasticos non servantes suam religionem, et sic de aliis hominibus. In hac prorogacione in qua sumus precibus Virginis Mariae pauci convertuntur, et ideo erit cito et bene cito et breviter. Hoc probatur aliquibus revelationibus. ***Prima est quod quidam frater minor quem dico probum et sanctum et devotum et Dei amicum erat infirmus, non sunt elapxi XX^ti anni****. Et in vesperis Beati Francisci deprecabatur eum ut impetraret ei sanitatem a Domino. Facta oratione, obdormivit et apparuit sibi Dominus et beatus Franciscus et Dominicus qui precabantur Dominum ut faceret maiorem prorogacionem ut finis mundi non esset. Et beatus Franciscus etiam deprecabatur Dominum pro dicto infirmo. Dominus autem Jhesus Christus apparebat hac si esset de maumore frigidus, et ivit ad dictum infirmum et tetigit eum dulciter in facie et dixit ei: "Vade per mundum ad predicandum, et post tuam predicationem mittam antichristum". Quiquidem frater exitatus est et reperit se totaliter sanatum, et a post non cessavit ire per mundum et predicare cothidie ut populus se convertat ad Deum. Quapropter vide homeliam beati Gregorii in Evangelio: erunt signa in sole et luna et stellis. Fratres, in sole et luna multa signa vidimus et terre motus, ita quod multa signa Dei judicii preterierunt et pauca restant. Quapropter cito erit finis mundi. Quando beatus Gregorius dixit illa verba, dico quod lapsi sunt VII^c anni a post, et si ipse ita dicit, multo forcius dicere possymus: reminiscamini quia ego dixi vobis.*[895]

Se constata por primera vez la secuencia de Ap 14,6-7 en su sermonario, así como una aparente identificación del ángel apocalíptico con un predicador, si bien con un claro valor alegórico y no literal. De nuevo destaca el desajuste cronológico, pues la sanación del predicador por Cristo acompañado de san Francisco y santo Domingo se situaría en 1389 como tarde.[896] El aspecto fundamental lo hemos reforzado en negrita: el

[895] MORENZONI, "La prédication de…", cit., p. 265.
[896] Aspecto que por cierto armonizaría con la dudosa cronología tratada en el sermonario de Perugia.

predicador sanado no es un dominico, sino un franciscano. Si consideramos que es la primera referencia íntegra que hemos hallado sobre su supuesta visión (confluyen el resto de condicionantes que aparecen en su epístola) surgen varios interrogantes. Claro está que el estenógrafo del original o el propio Claude Pirusset pudo malinterpretar o cambiar a propósito los dos datos, pero también es cierto que si la modificación de una fecha por error es habitual, no lo es tanto la transformación de la orden a la que pertenece el protagonista de una historia. El propio Morenzoni plantea la opción de datar entre 1408 y 1412 el momento en el que Ferrer toma conciencia de ser el tercer predicador antes de la llegada del Juicio Final.[897] En otros términos y esperando no herir sensibilidades, puede ofrecerse otra lectura. ¿Pudo Ferrer recoger una antigua historia sobre un franciscano y autoapropiársela consciente o inconscientemente? Es muy habitual en la condición humana adecuarse a su propia existencia una historia vivida por otra persona cuando es repetida sistemáticamente.

La evolución en la actividad predicatoria de Ferrer confirma un paulatino crecimiento de la presencia del tema apocalíptico, aunque la inclusión del *Timete Deum*, salvo en el excepcional caso francés, es anecdótico.[898] La campaña castellana de Vicente Ferrer realizada entre enero de 1411 y abril de 1412 la analizamos mediante la confrontación del sermonario del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi de Valencia, fuente indispensable para estudiar la predicación castellana,[899] con el célebre estudio de Cátedra amparado en la edición del manuscrito 294 de la Real Academia Española. En ambas compilaciones está más presente, cuantitativa y cualitativamente, la advertencia sobre la proximidad del final de los tiempos.

Paradójicamente, en el caso del Sermonario de San Vicente Ferrer del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi de Valencia no aparece en ninguna ocasión nuestro objeto de estudio: *Timete Deum et date illi honorem quia venit hora iudici eius*.

---

[897] MORENZONI, "La prédication de…", cit., pp. 233-234.

[898] Por razones cronológicas obvias no consideramos la inclusión de la posterior carta a Benedicto XIII que incluye el sermonario perugino.

[899] CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad…*, cit., p. 36, se expresa en estos términos para definir la relevancia del manuscrito del Corpus Christi: "Cualquier estudio sobre la campaña castellana que atienda primordialmente a los sermones de ella emanados ha de partir necesariamente de este manuscrito [refiriéndose al del Corpus Christi], que con sus ciento ochenta resúmenes de sermones conservados es el más completo testimonio de, al menos, el itinerario seguido por el predicador y, en mayor medida, de los contenidos expuestos".

Repleto de advertencias explícitas sobre la necesidad de estar preparados ante la inminente llegada del Juicio Final, es habitual que Ferrer indique a través de otras autoridades que la mejor preparación sea el temor a Dios.[900] En ocasiones aparece enunciado en el mismo tema del sermón, como ocurre en *Qui timet Deum faciat bona*.[901] La omisión del pasaje apocalíptico que nos ocupa en este códice es destacable, más cuando se halla en él uno de los avisos más concretos sobre el Juicio Final:

> *Et est racio quia regula est quod, antequam Deus faciat, mitat antequam tribulacionem, mitit nuncium ut denunciet destruccionem et tribulacionem, ut in deluvi[o] misit Nohe, et in destruccione Egipti misit Moyses, et in destruccione [et] transmigracione Babilonis misit Jeremies, et in destruccione et capti[vi]tate in qua sunt modo positi iudei, misit Filium suum Iesum Christum, et modo, in destruccione istius mundi, quia Deus est sapiens et facit omnia cum providencia, Deus misit nuncium, placeat videre nam quolibet die iam sunt XI anni quod non facit nisi clamare et denunciare vobis quod avisetis vobis quod mundus finietur infra XXX annos.*[902]

La declaración –en tercera persona– de ser el nuncio de la última tribulación que acabamos de ver la repetirá algunas ocasiones**,** pero hasta ahora (1411-1412), sin considerar el manuscrito de la R.A.E., sigue sin presentarse como ángel apocalíptico.[903]

Durante el sermón "*Scitote quia prope est regnum Dei*", narra hasta once argumentos sobre la proximidad del Anticristo y del fin del mundo. En el desarrollo del tercero explica: "*est de religioso cui fuit revelatum quod iret predicare per totum mundum avisando gentes, nam Christus expectaret eum antequam miteret tres lanceas,*

---

[900] Entre muchas otras, siempre en SAN VICENTE FERRER, *Sermonario de San Vicente Ferrer del Real Colegio*…, cit.: "*Et vera contriccio est que stat in medio timoris et sperançe, scilicet ut participet cum timore iusticie Dei, dampnacionis infernalis…*", p. 67*;* "(…) *et timet Deum habendo conscienciam de illo…",* p. 94; "*Videte si quod facitis tamen timore Dei facite"*, p. 120; "*Qui timet Deum nichil necligit*", p. 302, refiriendo Qo 7, 19. También las mujeres malas son reconocibles por no temer a Dios: "*Et prima condicio male mulieris est indevocio mentis, scilicet non facere oracionem spiritualem, et timorem Dei non habere*", p. 618. Frecuente es el empleo de un salmo que exhorta al temor a Dios (Sl 33,10).

[901] Sir 15,1. Cfr. SAN VICENTE FERRER, *Sermonario de San Vicente Ferrer del Real Colegio*…, cit., pp. 191-194.

[902] Cfr.; SAN VICENTE FERRER, *Sermonario de San Vicente Ferrer del Real Colegio*…, cit., p. 100. Veremos más abajo otra datación vicentina apocalíptica pronunciada en Tortosa en 1413.

[903] Podría especularse sobre esa autoproclamación en el sermón pronunciado en Montpellier, pero resultaría muy forzado, pues habla sólo del buen predicador que evangeliza.

etc."[904] Confluyen otra vez el relato de su supuesta visión –siempre en tercera persona– con su nuevo cometido, idéntico al de otros profetas que, por revelación divina, se lanzan al anuncio de una catástrofe. El asunto se reproduce en los sermones: "*Quedam mulier de turba dixit illi*" y "*Reminiscamini quia ego dixi vobis*".[905] Nótese que este último tema es el mismo que el destacado en Montpellier, aunque en el caso del códice conservado en Valencia no se incluye el *Timete Deum.*

Por último destacamos el sentido alegórico que da a otro pasaje apocalíptico, y que nos servirá para contrastar con otra *reportatio*:

> (…) de esta señal se dice en el Apocalipsis, 7: Vi otro ángel [que subía del sol naciente y tenía el sello de Dios vivo… No hagáis daño a la tierra… hasta que hayamos sellado a los siervos de nuestro Dios en] sus [frentes]. Y dice vi otro ángel por el sacerdote confesor, que no es ángel, y por eso no dice «vi un ángel» sino vi otro ángel, esto es, semejante a un ángel pues el sacerdote que oye las confesiones debe asemejarse a un ángel…[906]

Conclusivamente en lo que a este códice nos ocupa, el reportador del sermonario conservado en el Real Colegio del Corpus Christi no tuvo oportunidad o no quiso anotar el pasaje que hoy asociamos indisolublemente a la figura de Vicente Ferrer. Sin embargo, sí se repiten otros pasajes bíblicos con cierta insistencia.[907]

Como cabía esperar, en el códice 294 de la Real Academia Española de la lengua editado por Cátedra se constata, al igual que en el del Real Colegio del Corpus Christi de Valencia, un incremento notable del interés por la materia del final del mundo.[908] Merece especial atención una cita parcial de Ap 14,6-7, si bien matizable, pues no deja entrever que esté hablando de su persona:

> *Otrossí, contenpla que assí como Dios enbía en anocheciéndose otro luzero, así enbiará otro mensagero a la fin del mundo. E este mensagero fabla sant Johán en*

[904] Recordamos esta entrada del sermonario que destacamos en relación con el entremés de Vicente Ferrer, dada su particularidad ya analizada. SAN VICENTE FERRER, *Sermonario de San Vicente Ferrer del Real Colegio*…, cit., p. 521.

[905] Temas que corresponden a, respectivamente, Lc 11,27 y Jn 16,4. Recogidos en SAN VICENTE FERRER, *Sermonario de San Vicente Ferrer del Real Colegio*…, cit., pp. 224 y 371-372.

[906] SAN VICENTE FERRER, *Sermonario de San Vicente Ferrer del Real Colegio*…, cit., p. 499.

[907] Sirva de ejemplo un fragmento de Ap 16,15: "*Beatus qui vigilat, et custodit vestimenta sua, ne nudus ambulet, et videant turpitudinem eius.*"

[908] Lógico el paralelismo puesto que algunas de las *reportationes* se toman del mismo sermón.

Apocalipsi, e dize que verná diciendo: «Date illy onorem», etc. (Iohannis XIIIIº cº). Dize: "Onrrad a Dios e datle onor".[909]

Esto no es óbice para señalar que probablemente ya fuera percibido como ese mensajero divino por parte de la feligresía castellana, a tenor de lo indicado por el relator de Fernando de Antequera:

> *Por revelación que fue fecha a un omne religioso que era enfermo e non podía guaresçer, al qual dixo Dios que veniese e pedricase esto del Antichristo, e quanto durase el pedricar suyo, duraría el mundo. E dixo que era omne de sesenta años; e que non podía dezir quién era. E antedía avía dicho que él era enbiado a pedricar lo del Antichristo e que era enbiado por el papa Ihesús. Por lo qual dio a entender que él era este religioso, e así lo da cada día a entender e todos entendemos que dize por sí.* [910]

La confrontación con lo visto en Montpellier muestra dos desarrollos muy diversos.

Verná aýna e mucho aýna, insiste Ferrer en su predicación castellana, pero el códice de la Real Academia Española sólo contiene otro pasaje en el que aparece literalmente *Timete Deum et date illi honorem quia venit hora iudicii eius.*[911] Se trata del fragmento con el que muchos estudiosos han justificado la incorporación bíblica a la figura vicentina. Un pasaje que, adviértase, ha sido calificado como apócrifo por el mayor especialista de este manuscrito. La llamada Declaración de Salamanca presenta un Ferrer vanidoso que, además de manifestarse abiertamente como el primer ángel apocalíptico, reconoce en su obra más de 3000 milagros realizados:

> *E agora yo soy enbiado espeçialment por este caso, para vos denunçiar e publicar la venida del Antichristo e la fin del mundo e para vos apreçebir dello. E non soy enbiado por rrey nin por enperador nin por papa, salvo por el papa Ihesús. Yo assi lo digo e lo amonesto de parte de Dios.*

---

[909] Extraído de CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad*… cit., p. 322. El cronista incluye esta reflexión al reproducir el sermón "*Reminiscamini quia Ego dixi vobis*".

[910] CÁTEDRA GARCÍA, "La predicación castellana…", cit., p. 303. Por el contrario, en la Crónica de Juan II de Álvaro García de Santa María no da cuenta ni de la visión del valenciano ni del contenido escatológico de sus sermones, sino que se refuerza el aspecto segragacionista entre los credos.

[911] Recordamos el carácter no definitivo de esta sentencia, especialmente por el naufragio textual, sin menoscabo para la presentación de una interpretación a lo que ofrece el sermonario.

E para esto, buena gente, diredes que qualquier que es enbiado por Dios mensagero e para ser creído deve dar actoridades e señales, como fizo sand Johán Baptista, que dio prophezía de Ysaýas, onde dixo: «Ego vox clamantis in deserto, etc»; o señal, assí como dio Moissem, que fizo tres miraglos. Enpero, buena gente, esto non es de essençia, mas de «bene ese». Ca comoquier que Dios lo fizo por essos dos, non lo fizo por alguno de los otros prophetas nin patriarchas, mas éstos eran santos e non era nesçessario que fiziesse tanto como por el peccador.

E, por ende, yo vos quiero dar e do actoridat e señal. Primeramente actoridat: lo que scrivió sant Juan en el «Apocalipsi» a los XIIIIº. csº., que dixo: «Vidi angelum Dey volantem per medium celi, etc»; que quiere dezyr que vio un ángel que volava por medio del çielo, que evangelizava e demostrava el evangelio senpiterno a todas las gentes e tribus e lynages. E dezía a grandes vozes: Temed al Señor e dadle honrra, que vino ya la ora del su joyzio.

Catad aquí la actoridat; que yo só éste por quien sand Johán escrivió esto. E estó en este lugar. Lo que dize que volava por medio del çielo e non en el çielo nin en la terra, sinon entre el cielo e la tierra, como yo, estando e predicando cada día. A lo que dize el evangelio senpiterno, catadlo aquí, que es la «Bryvia»; que non trayo otro libro sinon éste, que ha de durar por sienpre. E a lo que dize que dará grandes vozes, parad mientes, buena gente, e abrid los ojos, que treze años ha que non fago ál sinon predicar e dar vozes; que una canpana, la mayor del mundo, sería quebrada.

Parad mientes, que más vos declararé. En pos de mí verná del qual scrivió sand Juan en el sobredicho capítulo, onde dize: «E otro ángel seguió al pecador» -conviene a saber, a mí- «e dixo: Cayó Babilonia, aquella grand çibdat que dia beber a todos del venino de la su maldat».

Parad mientes, buena gente, que este segundo que ha de venir en pos de mí verná en la tribulaçión; que ya el Antichristo reynará e el su señorío será estendido por todo el mundo. Yo non ssé de quál orden será, más ssé tanto que será tan santo como sand Johán. Éste muerto, çesará el señorío del Antichristo.

E en los pocos de días que quedan fasta la fin del mundo verná otro terçero ángel, del qual escrivió san Johán en el sobredicho capítulo, onde dize: «Otro ángel siguió a estos dos –conviene saber, a mí e a éste sobredicho–, e dixo: ¡O, maldichos son todos aquéllos que creen en la bestia e adoran su ymagen e toman su señal en la fruente

o en la mano, ca éstos beverán del venino de la yra de Dios». E luego será la fin del mundo.

E agora catad vós aquí la actoridat. E dovos luego señal. E non digo tres miraglos, como fizo Moyssén, nin çiento, nin dozientos, yo dó más de tres mill miraglos que son fechos por este pecador, alunbrando a los çiegos e faziendo hablar a los mudos e sanando los contrechos e los demoniados; e otros muchos miraglos. Yo soy loco diziéndolo, mas forçado es de lo dezyr.

E, buena gente, ¿mayor miraglo queredes? Por ende, abrid los ojos everedes qué señales. ¿Quién vido nunca gente resçebir a rey nin a papa e seguirlo como siguen a este peccador? Esso mismo, ¿quién vido a los rapazes, que nunca los pudo castigar rrey nin príncipe por premia nin por falagos, e agora castíganse e disçiplínansse, e dizen a la puerta del palaçio el «Credo» e el «Pater noster» e la «Ave, María»? E aun –forçado soy de lo dezir– las infantas doña María e doña Catalina se desçiplynan; e el Rrei tomó la disçiplyna para se desçiplinar, sinon que non ge lo consentieron, ca non ge lo dava el estado. [912]

Quien está familiarizado con su homilética advierte pronto el estilo diverso al habitual de Ferrer. Ya se ha indicado el tono altanero de su intervención,[913] además, destaca la ausencia de uno los recursos más empleados por el valenciano, el de la figura.[914] Ferrer fue un constante practicante del sentido alegórico en todas sus narraciones, mientras que en la salmantina parece prevalecer el valor literal, siendo especialmente significativa la afirmación: "*que yo só éste por quien sand Johán escribió esto*". Es habitual en el valenciano advertir sobre ángeles en la tierra en sentido metafórico, explicando más tarde que se trata en realidad de hombres con cometidos similares a los angelicales. Vimos varios ejemplos. Además del de Montpellier, recuérdese el del sacerdote como figura del ángel citado en Ap 7,2-3. Asimismo en otras

[912] Extraído de CÁTEDRA GARCÍA, Pedro María. *Sermón, sociedad*… cit., pp. 631-633. Algunas versiones posteriores, como la utilizada por Antist, aderezan el relato con una arrogante demostración taumatúrgica del valenciano.

[913] No sólo por el estilo. Aunque pudiera comprenderse como una concesión al público enfervorecido, Ferrer no hablaba nunca de su capacidad taumatúrgica y en esta intervención se atribuye a sí mismo 3000 milagros, cuando por poner un ejemplo, en el proceso de su canonización se contabilizan 860.

[914] Ampliamente analizado en el capítulo sobre la relación de Vicente Ferrer con el arte de su época.

ocasiones, hablando de otro ángel apocalíptico, refiere que la naturaleza del ángel es "*no en substància, mas bé en offici…* "[915] por el trabajo desarrollado.

Pocos años más tarde Ferrer pronunciará el *Sermo Dominica II post Trinitatem,*[916] con un discurso muy similar al teóricamente expresado en Salamanca, pero con un sentido alegórico más elaborado que coincidirá con el estilo visto en Montpellier. Además parece que el texto salmantino no corresponde a un sermón: se presenta como apéndice del sí unánimemente considerado apócrifo sermón "*Ecce positus est hic in ruinam*", denominado Tratado del Anticristo por Brettle.[917] Y así lo advierte Cátedra. Sin embargo, Guadalajara Medina cita la versión de Cátedra y omite el carácter apócrifo que éste le asignaba a la intervención salmantina:

> (…) ya que el mismo Vicente Ferrer se consideraba como uno de los tres heraldos divinos que, según se recoge en el Apocalipsis, serían enviados antes de los sucesos que precederían a los últimos tiempos. Esta solemne proclama vicentina, efectuada al final del primer sermón que predicó en 1412 en Salamanca.[918]

Es evidente que la vinculación entre la declaración salmantina y el *Timete Deum et date illi honorem* en la iconografía vicentina debe revisarse, más al comprobar la gran aceptación que ha tenido.[919]

---

[915] La entrada completa es la siguiente: "«*Vidi angelum descendentem de celo… [et ligavit eum per annos mille, et misit eum in abyssum… ut non seducat amplius] gentes» (Apoc., XXº caº). Diu axí: «vidi angelum», no en substància, mas bé en offici, car àngel vol dir missatger, e Jesuchrist ere missatger de Déu lo Pare…*" Cfr. SAN VICENTE FERRER, *Sermons,* V, cit., p. 146. Muy similar en SAN VICENTE FERRER, *Sermons,* II, cit., pp. 35 y 69.

[916] Se trata del *Sermo Dominica II post Trinitatem* predicado en 1416. Cfr. SAN VICENTE FERRER, *Sermons,* II, cit., pp. 38-40. Martí de Riquer indicaba que lo predicaría el 28 de junio de 1416 en Rodés o proximidades, algunas páginas más abajo lo reproducimos parcialmente. Véase DE RIQUER MORERA, Martín. "Fecha y localización de algunos sermones de San Vicente Ferrer". *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona,* nº. 30, 1963-1964, pp. 151-168, en especial, pp. 159-164.

[917] Al respecto, CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad*…cit., pp. 166-167. Aprovechamos para señalar una errata que se da en la obra, en aras de facilitar su consulta. El "*Ecce positus est hic in ruinam"* corresponde al sermón 34, y no al 33 como aparece en el volumen. Una síntesis sobre la valoración historiográfica como pseudo-vicentino del sermón "*Ecce positus est hic in ruinam*", en FUSTER PERELLÓ, *Timete Deum*…, cit., pp. 244-245.

[918] GUADALAJARA MEDINA, "La edad del…", cit., p. 324.

[919] Algunos de los muchos autores que justifican la imagen de Ferrer mediante la declaración de Salamanca son, además de Guadalajara; ZUCKER, Marck J. "Problems in Dominican Iconography: The Case of St. Vincent Ferrer". *Artibus et Historiae,* vol. 13, nº. 25, 1992, p. 181; FILIERI, Maria Teresa. "Centrale di trittico san Vincenzo Ferreri in gloria". FILIERI, M. T. (a cura di). *Sumptuosa tabula picta: pittori a Lucca tra Gotico e Rinascimento*. Livorno: Sillabe, 1998, pp. 396-398; VELASCO

Hasta 1412 apenas es significativo el uso que de él hace el valenciano. Lo hemos documentado en tres ocasiones con certeza, sin que en ninguna de ellas se perciba una autodeclaración como ángel apocalíptico. No obstante, se documentan algunos indicios del impacto del mensaje escatológico entre su auditorio. El final de los tiempos era entonces una de sus preocupaciones, pero son otras las citas apocalípticas las que se repiten con mayor asiduidad. Sirva de ejemplo Ap 16,15.[920] Un mayor desvelo –sea o no estratégico– por el Juicio Final es palmario. A tenor de la información recogida por el relator de Fernando de Antequera, Ferrer había imprimido a los sermones apocalípticos predicados en Castilla mayor energía que al resto.[921] Circunstancia que contrasta con lo que narran las fuentes sobre su particular empeño en la predicación y las contadas jornadas que estaba impedido para su ejecución. Nos hallamos en el apogeo de su discurso escatológico, que sin embargo, ni mucho menos ocupa toda su predicación. Cuestiones más amables de la evangelización se mantienen constantes en sus discursos, y no en menor cantidad que las advertencias apocalípticas. El amor al prójimo, la contrición, o los modos de oración no pierden protagonismo.

Todo ello no sólo se deduce a través del sermonario. Todavía hoy goza de escasa consideración un *dezir* elaborado por Ferrando Manuel de Lando hacia 1411, probablemente en Ayllón, que perfila un retrato intelectual del valenciano anterior al de Nider y cuyo máximo valor reside en ser autógrafo de un testigo directo de la predicación de Ferrer "*acatando e aviendo contemplacion a sus notables sermones e a las deceblinas e vida apostolical de sus devotas compañas*". Dada su gran relevancia, lo reproducimos íntegramente:

Señores, miremos el noble doctor
Maestro Vicente, devoto esmerado,
Que ansi nuevamente nos es enbiado

GONZÁLEZ, "Dos arquetips iconogràfics…", cit., pp. 238-239; GARCÍA MAHIQUES, Rafael. "El discurs visual de «Sant Vicent Ferrer en la Visió d'Avinyó» per Francesc Ribalta". CANALDA, S.; NARVÁEZ, C.; SUREDA, J. (ed.). *Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad: Siglos XV-XVIII*. Barcelona: Acaf-Art Llibres, 2011, p. 215.

[920] Como indicamos más arriba, este pasaje fue empleado con cierta frecuencia por Ferrer: "*Ecce venio sicut fur. Beatus qui vigilat, et custodit vestimenta sua, ne nudus ambulet, et videant turpitudinem eius".* Deben considerarse, fuera del ámbito bíblico expresiones del tipo: "*tost e ben tost*"; "*cito, bene cito ac valde breviter*"; "*aýna e mucho aýna e mucho en breve*".

[921] "*E dizen los de su compañía que pocas vezes o ningunas pedrica del Antichristo que el primer sermón non enrroquezca*". Cfr. CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad*…, cit., p. 667. Noticia similar en CÁTEDRA GARCÍA, "La predicación castellana…", cit., p. 243.

De Dios glorioso, nuestro Salvador.
E cantemos gracias en alto el amor,
A la su eterna Real magestat,
Pues quisso menbrarse con grant piedat
De nos que pecamos en grave tenor.

Es claro e notorio que en esta partida,
De grandes e chicos, de mas de la gente
Bivia sin orden asas largamente,
Enbuelta en pecados e muy corronpida,
Sobervia, orgullosa, su llama encendida,
E toda malicia en trono reinando,
Mas este bendito nos va ya tornando
A obras perfetas de muy santa vida.

Aqueste nos manda sin toda dubdança
Que sienpre loemos a Dios e sirvamos,
E que por tal via le satisfagamos
Que de nostros yerros non tome vengança
De otra riquesa poder nin privança
Non tiene cuidado, nin fase mincion,
Ca todo es puesto el su coraçon
En la perdurable bienaventurança.

Con grant abstinencia e duro cilicio,
Segunt que al mundo se va publicando,
En todos los dias devotos llorando
Presenta a Dios el su sacrificio:
E desque fenesce tan noble oficio,
Luego pronuncia sus altos sermones,
Jamas non tractando en otras quistiones,
Ca este es su goso, su gloria, su vicio.

Las dubdas escuras que son peligrosas
A los inorantes en la fé cristiana,
Aqueste las muestra, dispone, esplana
En formas sotiles e muy provechosas:

Condena e estruye las artes dañosas
De los adevinos e falsos profetas,
Mostrando que sinos, cursos, planetas
A Dios obedecen en todas las cosas.

Yo vi muchos ommes de religion,
Señoras e monjas de alta loança,
Tratar luengos tienpos con grant aficança
E non acabar un solo perdon:
Mas aqueste justo, perfecto varon,
Sin les requerir nin les suplicar,
Los injuriados le vienen buscar
E todos perdonan de buen coraçon.

Aun otra virtud en él es fallada,
Notoria señal de grant perfecion,
Que cualquier persona de mala entençion
Que una ves vea su vida esmerada,
Así es corregida, así es emendada,
Que todos sus graves e feos errores
Convierte en vertudes, cantando loores
A la magestad de Dios coronada.

Por la su devota e buena doctrina,
Vee claramente por espiriencia,
A muchos errados faser penitencia
Con aspera, fuerte, cruel deciplina:
Su firme planeta asi nos enclina
Que luego en punto a Dios nos tornamos;
Por ende, señores, sin dubda creamos
Que bive alunbrado de gracia divina.

Algunos movidos a pura maldat
Retraen sus dichos por vias mintrosas,
Personas cativas, muy enbidiosas,
Sin fé, sin querencia, sin toda bondat,
Que sus obras dignas de grand santidat
E frutos que faze su predicacion,

Dan d'él testimonio que su entencion
Es buena e linpia e ama verdat.

Non me quieran mal algunos señores,
Letrados e sabios que son en Castilla,
Nin ayan nin tengan a grand maravilla
Por que yo desir d'él tan altos loores:
Ante revoquen sus viles errores
Los que contra él fueren retratantes,
Que muchos comigo estan concordantes,
Teologos altos e grandes doctores.

E yo contenplando su vida escelente,
Devota, benigna e justa opinion,
De todos los buenos christianos que son
En aquestas partes de contra ocidente,
Tan bien de letrado commo de astinente,
Católico, linpio e santa persona,
Mi sinple juisio le da la corona
E asi concluyo aqui finalmente.[922]

Hemos subrayado el pasaje de Ferrando Manuel de Lando más significativo de esa percepción del valenciano vinculada a la escatología, con gran semejanza intelectual a la de los profetas del Antiguo Testamento. Recuérdese que Vicente Ferrer se vio obligado a suspender su campaña apostólica. Su presencia era reclamada para ejercer como compromisario en Caspe. Un mes después de la resolución del interregno, Ferrer redactaba desde Alcañiz una carta a Benedicto XIII explicando el porqué de su predicación apocalíptica. Este documento fechado el 27 de julio de 1412 es trascendental. Debe considerarse que papa y dominico acababan de pasar juntos un largo período, posibilitando largas conversaciones no solo sobre la idoneidad de Fernando de Antequera como nuevo monarca aragonés. La carta no deja dudas sobre el deseo justificativo del valenciano hacia el pontífice a causa de su contrastado enardecimiento apocalíptico en ese período. Así se explica este encabezado:

[922] DE BAENA, *Cancionero de Juan…*, (edición citada de Pidal), pp. 163-165. La novena estrofa la hemos citado previamente en la edición de Brian Dutton y Joaquín González señalada en el espacio correspondiente.

> A vuestra Santidad, que hace las veces de Cristo, y tiene la sede de Pedro en la tierra, refiero en la presente escritura cuanto largamente he predicado, de modo singular sobre el fin del mundo. Y del tiempo ciertamente del anticristo y del fin del mundo, yo acostumbré en mis sermones a declarar cuatro conclusiones.[923]

Su convicción al respecto parece demostrada, aunque como indica Toldrà, su determinación personal difiere con el carácter de verdad absoluta que el propio dominico confiere a su parecer, cuestión que sustentaría el empleo del mensaje escatológico como arma evangelizadora no circunscrita a dogma.[924] El carácter particular de este documento, del que lamentablemente no se conserva autógrafo alguno, le otorga la mayor importancia para vincular el lema *Timete Deum et date illi honorem* a la iconografía estandarizada del valenciano a partir de su propia experiencia. Salvando el códice conservado en Lausana y el apócrifo salmantino, es la primera vez que se documenta íntegramente Ap 14,7 en el modo que incluirá su imagen oficial. Además debe recordarse que es una entrada que por su naturaleza escrita y no oral, ofrece más garantías ante el naufragio textual, a lo que cabría añadir, como hemos indicado más arriba, que el propio Vicente Ferrer remitiría más tarde a su público a este opúsculo. También hemos señalado su amplia difusión. Por todo ello, defendemos que esta carta es un testimonio esencial para la iconografía estandarizada de san Vicente Ferrer en relación a su existencia. Por otro lado, es vital recordar que desde la elaboración de esta carta hasta la estandarización de su imagen pasarán más de cuatro décadas y los encargados de la canonización del valenciano pudieron –y creemos que así lo hicieron– otorgarle un sentido diverso al pasaje bíblico como más abajo analizaremos.

Un discurso que se refuerza al recordar las ya analizadas pinturas de Santa Maria Assunta (Macello), una obra elaborada en el puente cronológico entre la muerte del dominico y su santificación. La copia literal de fragmentos de la carta muestra su uso como fuente, sin embargo, el *Timete Deum et date illi honorem* no aparece destacado en una filacteria sostenida por el dominico –como aparecerá tras la canonización–, ni tan siquiera se le da una relevancia especial en el conjunto del texto reproducido, ni en

---

[923] FUSTER PERELLÓ, *Timete Deum*…, cit., p. 225. Texto latino en FAGÊS, Henri Dominique. *Notes et documents de…*, cit., p. 212.

[924] "*…el dominicà matisa en la carta al papa Lluna (1412) que és un coneixement relatiu, «non sciencia certa, et praedicabilis»*" Cfr. TOLDRÀ I VILARDELL, *Mestre Vicent ho…*, cit., (2007), p. 362.

tamaño ni en ubicación.[925] Esta circunstancia, unida a la ausencia de cualquier obra artística anterior a su canonización en la que aparezca remarcado el pasaje apocalíptico apuntan unidireccionalmente hacia la selección muy posterior (tras la canonizazión de 1455) del *leitmotiv* del valenciano, con un sentido probablemente diverso. Con más razón si se recuerda que incluso los biógrafos más importantes del santo del período eran conscientes de que las predicciones agoreras de Ferrer se habían manifestado erróneas hasta entonces.

En su carta Ferrer explica su visión y la misión apostólica encargada por Jesucristo, dando cuenta de la autoridad bíblica que testimonia su causa:

> *Por eso, de los tres predicadores que sucesivamente se habían de enviar a los hombres antes del juicio, bajo nombres de ángeles –como se tiene en el capítulo XIV del Apocalipsis– por algunos se cree que él es el primero, del que Juan decía: Vi otro ángel que volaba por medio del cielo y tenía un evangelio eterno para pregonarlo a los moradores de la tierra, y a toda nación, y pueblo, diciendo a grandes voces: Temed a Dios y dadle gloria, porque llegó la hora de su juicio (Ap. 14,6-7). Y el que pueda entender que entienda (Mt 19,12).*[926]

La epístola está repleta de citas bíblicas, pero la única que va incluida en el relato de su experiencia personal es la juánica, otorgándose una singular particularidad al pasaje apocalíptico.[927] De nuevo la evolución: desde la alusión a un franciscano que sufre la visión vista en Montpellier, pasando por la autoproclamación como ángel supuestamente desarrollada en Salamanca, hasta esta asimilación como ángel que le confieren personas ajenas. La carta indica que él es considerado por otros uno de los "tres predicadores que sucesivamente se habían de enviar a los hombres antes del Juicio". Es parte de su público quien le concede esa cualidad: por "algunos se cree que él es el primero". Además se refuerza el valor alegórico de sus palabras. "Bajo nombre de ángel". En todo caso, esta carta es el testimonio más sólido para demostrar una

---

[925] Además no sólo se le representa predicando (con una cartela desmesurada por su amplio contenido), también aparece figurado el momento de la visión. Imagen que apenas tendrá presencia en su representación oficial y que establece un *unicum* en tanto que la iconografía remite directamente a la fuente textual primigenia.

[926] FUSTER PERELLÓ, *Timete Deum*…, cit., p. 229.

[927] Matizamos esta observación. Junto a la cita apocalíptica aparece Mt 19,12, no obstante, "*Qui potest capere capiat*" es un habitual recurso en la predicación medieval para dar por advertido al público, en la línea del no menos frecuente "*Qui habet aures audiendi, audiat*".

posible percepción del valenciano como ángel apocalíptico o predicador del final de los tiempos por sus contemporáneos. El texto enviado a Fernando de Antequera o el decir de Lando no dispusieron de la proyección de la epístola. Además, incluso suponiendo una mayor difusión de los sermones que de esta carta, la inclusión del *Timete Deum* en aquellos es poco significativa, mientras que en la epístola no sólo se incluye, sino que todo su contenido orbita en torno al final de los tiempos. Es posible que aquellos encargados de diseñar la imagen oficial en 1455 tuvieran en consideración esa percepción de los coetáneos al dominico que advertía la carta, promoviendo así una concesión a la devoción popular pese al demostrado mal tino de Ferrer en las dataciones apocalípticas. No obstante, parece más coherente que emplearan ese lema adecuándolo a sus nuevas preocupaciones. Quizá fue una mezcla de voluntades la que motivó la elección de esta expresión como veremos en las conclusiones.

El siguiente documento de Ferrer analizado es el Sermonario de la Cuaresma predicada en Valencia en 1413, conservado en el Archivo de la Catedral de Valencia.[928] El manuscrito confirma la continuidad de la tendencia manifiesta en la campaña castellana. Se cuentan por decenas las advertencias sobre la proximidad del final de los tiempos y del Juicio Final, pero solo hay una mención del *Timete Deum et date illi honorem*, algo modificado. Obviamente, no existe abundancia de empleo de la cita. Hemos recogido sólo esta entrada en la Cuaresma de 1413:

> *Lo missatger que devia venir, sent Joan Baptista, prop lo tramès; axí, ara, e és més necessari: "Timete Deum paenitentias agentes", assotar tothom, "et dare redemptori honorem, quoniam venit hora iuducii eius" (Ap, 14, 17). Axí, aparellau-vos, que sent Joan clar ho ha dit, que com vendria lo missatger, axí "prope erat Pascha Iudaeorum".*[929]

Además del error del copista, es reseñable la composición que realiza Ferrer con dos pasajes bíblicos, entremezclando parte de Apocalipsis 14,7 y del Libro de la Sabiduría.[930] Los dos fragmentos insisten en la necesidad del temor de Dios y del arrepentimiento ante las faltas cometidas.

---

[928] Ms. 273, publicado por Sanchis Guarner en los dos volúmenes ya citados.
[929] SAN VICENTE FERRER, *Semons de Quaresma*, II, cit., p.46.
[930] Sb 5,3.

La Cuaresma valenciana es uno de los períodos en que más se insiste en la necesidad del temor de Dios, aunque sólo en la ocasión citada se emplee Ap 14,7. No solo hay decenas de advertencias del advenimiento del Juicio Final, sino que el miedo a Dios se proclama reiterativamente con otros pasajes, aunque estos no gozaran de la atención de los creadores de su imagen estereotipada. Es el caso de algunos fragmentos de Eclesiástico o de algunos salmos.[931] Tampoco faltan otros pasajes del Apocalipsis. Destacamos uno para mostrar el sentido alegórico de muchas de las intervenciones de Ferrer respecto a la naturaleza simbólica de algunos de los componentes divinos:

> *Axí, hom hi devia venir: "Vidi alterum angelum" (Ap. 13,6), per semblança, e devia volar per lo cel, ço és, per la santa Escriptura, preïcant sobre tota la gent, e com famosament: "In omnem terram exivit sonus eorum" (Ps. 18,5). E lo un àngel és vengut; e l'altre vendrà tost, e ben tost.*[932]

Entre tanta advertencia descuella una frase sobre el fin evangélico de la didáctica del terror: "*Altres pequen per malícia e iniquitat; han mester terror e temor, espantament del juí de Déu*".[933] Pocos meses después, en Tortosa, aludiendo al "*impletum est tempus pariendi*",[934] explica que la última edad durará 1433 años desde la primera venida de Cristo, de lo que se deduce que sólo quedaban 20 años antes del final de los tiempos.

La insistencia de la cuestión apocalíptica influyó en el contenido de *l'entramés de Mestre Vicent*, aquella carroza analizada en el capítulo 2. Si bien no existe indicio alguno sobre la inclusión del lema *Timete Deum et date illi honorem*, ya se indicó que probablemente se representó un sincretismo figurativo de dos visiones que el dominico narraba con frecuencia aquellos años. Visiones que también aparecían en la carta enviada al Papa Luna: la de las tres lanzas y la suya propia (la de un franciscano según su intervención en Montpellier). El provecho propagandístico en favor de Fernando I pudo influir en la carroza que desfiló en el recibimiento regio de 1414. No sólo por contrarrestar un posible rechazo de la sociedad valenciana al Trastámara. En una

---

[931] Sirvan de ejemplo: "*Qui timetis Dominum, diligite illum*" (Sir 2,10), "*Qui timet Dominum, honorat parentes suos*" (Sir 3,8-9) o *"Beneplacitum est Deo super timentes eum"* (Sl 146,11). Cfr., respectivamente páginas 183, 189 y 143 de SAN VICENTE FERRER, *Sermons de Quaresma*, I, cit.
[932] SAN VICENTE FERRER, *Semons de Quaresma*, II, cit., p. 34.
[933] SAN VICENTE FERRER, *Semons de Quaresma*, II, cit., p. 150.
[934] Lc 1,57.

sociedad temerosa, consciente de las tendencias mesiánicas que Eiximenis o el propio Ferrer alentaban, Fernando sería visto como el rey que unificaría y prepararía la cristiandad para el final de los tiempos. Su victoria en Antequera y su nueva posición real pese a no parecer destinado a ello –al igual que el David bíblico– acrecentaron esa percepción. Pocas décadas más tarde ese rey de la cristiandad se antojará más necesario que nunca. Además, su política antijudía tan afín con Benedicto XIII y Ferrer lo encaramaban como adalid de la cristiandad. Un conjunto de actores y factores que determinarían la elección del tema apocalíptico, aunque no exista constancia documental del "Temed a a Dios y dadle gloria" en este producto.

Los manuscritos, algunos de ellos ya desaparecidos, que analizó Manuel Betí en el Archivo de Morella hace casi un siglo podrían encuadrarse en mayor porcentaje y según el citado, en el seno de las predicaciones realizadas por el valenciano en Morella (en 1410 ó 1414) o en Tortosa (1413), aunque también aportan noticias sobre intervenciones en Zaragoza y en el monasterio valenciano de Porta Coeli. Se evidencia que el propietario de esas compilaciones mostraba un especial aprecio por el contenido escatológico: la carta a Benedicto XIII, textos joaquimitas, escritos apocalípticos de Arnau de Vilanova y Anselmo y similares conforman esos volúmenes.[935] A algunos de ellos resulta complejo asignarles con certeza una primigenia procedencia y no podemos tomar en demasiada consideración este trabajo. En dos de los sermones editados por Betí, Ferrer muestra esa preocupación por el Juicio Final. Si en el *De Beato Pedro* aparecen breves referencias sobre el Juicio Final, hasta tres, en el sermón de *La segona lançà*, como era de preveer, el núcleo será la espera escatológica. En ningún caso hay mención alguna de Ap 14,6-7.[936]

La Colección de Sermones de Cuaresma y otros según el Manuscrito de Ayora ofrece la Cuaresma predicada en Lérida en 1414 (donde estuvo entre el 1 de marzo y el 3 de abril), así como un sermón predicado en Lorca en 1411 y 7 sermones latinos de la Cuaresma predicada en Valencia, incluyendo aquél predicado el viernes santo en Valencia en 1413, ausente en la edición valenciana ya tratada porque al copista los

[935] BETÍ BONFILL, Manuel. "Notícies de dos manuscrits de l'Arxiu de l'Arxiprestal de Morella". *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, vol. IV, nº. 7, 1917, pp. 47-67. Véase también del mismo autor y en el mismo número "Bibliografía vicentina. Sermones y otros escritos de San Vicente", pp. 137-141.

[936] Cfr.: BETÍ BONFILL, "Un sermón valenciano…", cit.; BETÍ BONFILL, Manuel. "Del sermonario morellano de san Vicente Ferrer. *Secunda Dominica Adventus Domini*. *La segona lançà*". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol. 31, 1955, pp. 126-136.

lloros se lo impidieron.[937] Ni rastro del *Timete Deum*. El voluminoso compendio no registra ni una sola vez Ap 14,7. Considerando que fue elaborado en 1435, podría argumentarse que en absoluto se interpretó como una cantilena repetitiva asociada al dominico tras su muerte. Si al devoto propietario de este códice le pudiéramos preguntar a qué frase reduciría la homilética vicentina, no dispondría de una sola mención del pasaje apocalíptico. Por el contrario, cualquier cristiano de 1465 asociaría la figura de Ferrer al *Timete Deum et date illi honorem*, merced a la difusión de su imagen, de mayor impacto que el sermonario, la carta a Benedicto XIII, las biografías del santo o cualquier otro texto. Es cierto que en el volumen editado por Robles aparecen más de 30 referencias breves al Juicio Final y que en un par anuncia su proximidad. También que la conveniencia de temer a Dios se menciona ocasionalmente, pero siempre a través de otras fuentes.[938]

Arriba anticipamos que Martín de Riquer indicó que los dos primeros volúmenes de los seis publicados por Barcino, es decir, los editados por Sanchis Sivera, fueron pronunciados por Vicente Ferrer entre la primavera y el verano de 1416 en Occitania francesa. Parte del contenido de los volúmenes III, IV, V, y VI fue elaborado en 1414. Como es sabido no llegó a publicarse el conjunto de este sermonario, puesto que la Guerra Civil provocó la desaparición de 52 sermones, hoy solo parcialmente restituidos.[939] A pesar de esa carencia, esta serie homilética conservada en la catedral de Valencia es fundamental, dado su amplio volumen (más de 250 sermones). En ella sigue presente la necesidad del valenciano de señalar la proximidad del final de los tiempos, mostrando la particularidad de ser el sermonario en el que más veces se lee el pasaje apocalíptico. Hasta en cuatro ocasiones se documenta Ap 14,7. Una primera aparición que muestra el uso literal del pasaje:

> *Mas, bona gent, honrem nostre senyor Déus Jesuchrist, e dar-nos ha la sua glòria de paradís; e, si no, dar-nos ha infern: "Timete Dominum et date illi honorem,*

---

[937] SAN VICENTE FERRER, *Colección de Sermones de Cuaresma*…, cit. El volumen también incorpora la famosa "*Contemplació molt devota*" elaborada en Palma de Mallorca.

[938] Caso del "*Beati omnes qui timent Dominum*" (Sl 127,1) o Sir 2,8*:* "*Qui timetis Dominum, credite illum [*"illi" en la Biblia*] et non evacuabitur merces vestra*", entre otras. Cfr. SAN VICENTE FERRER, *Colección de Sermones de Cuaresma…*, cit., pp. 146 y 220.

[939] Cfr.; DE RIQUER MORERA, "Fecha y localización…", cit., pp. 151-168; PERARNAU I ESPELT, "L'antic ms. 279 de la catedral…", cit., pp. 29-44. Quince de esos cincuenta y dos sermones fueron publicados parcialmente en SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, VI, cit., pp. 123-260.

quia venit hora iudici eius» (Apoc., ·XIIIIº·caº). Lo judici general vindrà tost e brevíssimament. Plàcie-li, etc.[940]

Una segunda ocasión en la que suprime precisamente el *Timete Deum*. Realzando un valor alegórico a los cuerpos celestes, en los que Jesús es el sol y la Virgen la luna, explica:

> *Item, contempla que com ve l'estel del alba del dia, que axí envià nostre senyor Déu a sent Johan Babtista ans de Jesuchrist; e axí com envià al vespre altre estel, axí envia ara altre a la fi del món, del que deya sent Johan que vindria dient: "Date illi honorem, quia venit hora iudicii eius" (Apoc., ·XIIII· caº): «donats a Déu honor, car venguda és la hora del judici». Per les altres planetes contempla als sants e santes de la glòria de Paradís.*[941]

La tercera entrada lleva más lejos la exégesis presentada en la carta a Benedicto XIII ya anunciada en Montpellier algunos años atrás. Hablando de la cena como gloria celestial, y con el tema del Juicio Final como fondo, repite la costumbre de Dios de enviar a mensajeros antes de una gran calamidad:

> *Ara dir-vos he una bella cosa. Sapiau que quan nostre senyor Déu vol destroir una vila, ciutat o regne, primo ell ha de costuma de trametre hun missatger abans a avisar les gens. Ara vejam com, del principi del món fins ara. Primo, Déus volch destroir lo món per aygua; veus que, abans que vingués lo diluvi, trameté missatger a Noè, e Noè anave preycant: «Bona gent, Déus vol destroir lo món, e, axí, convertiu-vos»; e ells, què dehyen?: «O del foll, ja desmemorie», que havie bé ·M· anys, e tenie la barba blancha e llarga fins a la cinta; altres deyen: «Alguna il·lusió de dimonis ha»; e preycà ·C·anys, e no convertí sinó 7 ànimes, tres fills seus ab ses mullers, e sa muller (vide sermone de la archa infra in adventum Domini). Aprés, quan Déus volch destroir ·V· ciutats: Sodoma, Gomorra, Agar, Socor e Soboit, primo tramès a ells missatger a avisar-los, ço és, a Loth, mas tot se perdé (vide ystoriam in Biblia). Aprés, quan Déus volgué destroir a Egipte, primo hi trameté Moysès (vide ystoriam in Biblia). Aprés, quan Déus volch destroir los ·XII· tribs de Israel, primo los trameté ·I· missatger, Amós propheta, etc. Aprés, quan Déus volch avisar tot Israel, primo trameté hun missatger, a sent Johan Babtista, e Herodes tallà-li lo cap, etc. E veus, donchs, que Déus vol destroir tot aquest món per foch, e tramet hun missatger, que diu sent Johan, en lo Apocalipsi (·XIIIIº·caº): «Et vidi alterum angelum euntem per medium celum,*

[940] Cfr. SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, I, cit., p. 66.
[941] Cfr. SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, II, cit., p. 241.

[habentem Evangelium eternum, ut evangelizaret sedentibus super terram, et super omnem gentem, et tribum, et linguam, et populum, dicens magna voce: Timete Deum et date illi honorem] quia venit hora iudicii eius».

Ha·y molts secrets. «Alterum angelum euntem per medium celum»; no diu «vidi angelum». ¿Per què diu «alterum?». Yo·us ho diré. Axí com ara si hun frare de sent Domingo o de sent Francès qui tingue la regla a punt, axí com sent Francès, diu hom: «O, veus ací, altre Francès», no que ell sie sent Francès, mas hun altre, axí aquell del qual parle sent Johan: «Vidi alterum angelum», per ço que deu tener vida de àngel. E com? Car l'àngel no vol sinó la honor de Déu: no vol roba, ni or, ni argent, ne amistat de persones ne de amichs, mas solitari, axí com hun àngel tan solament la honor de Déu e la salvació de ànimes. Aprés, l'àngel està amagat, que no·l veu hom; axí aquell. Aprés, «volantem per medium celum»; açò diu sent Gregori: que «celum» se pren per christiandat, per ço com lo en lo cel són ·XII<I>· signes, per los quals havem influències ab les quals viscam; axí la christiandat ha ·XII·articles de la fe, per los quals conexem Déu e ço que és mester a salvació. Aprés, en lo cel ha 7 planetes, per los quals havem moltes oppresions; e veus que la christiandat ha set sagraments de la Esglèsia per los quals la Església e la christiandat se governe. Aprés, en lo cel ha moltes steles menudes; e veus açí les gràcies que havem de Déu infinides. E aprés, «habentem evangelium eternum», açò és, la Bíblia, lo Vell Testament, e lo Novell és figurat en lo Vell. E aprés, «ut evangelizaret sedentibus super terram», açò és, als senyors temporals, reys, duchs, «dicentem eis peccata sua clare», e als prelats també, e a tots los altres. Aprés, «super tribum»: açò són los juheus, qui van de trib en trib, e aquell preycador, en les terres on són, deu-los fer venir al sermó per declarar-los la veritat, e hoir les veritats de la sua ley. Aprés, «et linguam»; açò són los moros, los quals també deu fer venir al sermó per hoir les falsies e les veritats de la sua ley. E aquell missatger no devia anar per Granada, ni per Tartària, mas per la christiandat. Aprés, «super omnem gentem»: aquests són los christians, richs e pobres, car a tots deu preycar e dir llurs peccats, e amonestar-los que·s corregesquen a Déu de bona hora. Aprés, «et populum»: açò són los preveres e los religiosos, car a tots se deu manifestar. Aprés, «dicens magna voce: Timete Deum», açò és, per penitència, car deu-los provocar a fer penitència de sos peccats: «et date illi honorem», ço és, mostrar-los com deuen fer oració: agenollats, pensant en Déu devotament. E açò per què? «Quia venit

hora iuducii eius». Donchs, veu ací per què diu: «Et misit seruum suum» (scilicet «predicatorem») «hora cena ad finem mundi».[942]

Se trata con certeza de un testimonio magnífico para asociar la figura de un ángel (o como él mismo indica el modo de vida de un ángel) a la de Ferrer. En especial porque el desarrollo explicativo del pasaje incluye muchas de las particularidades de la predicación vicentina: llevando la Biblia exportó su mensaje a todas las condiciones sociales, también a judíos y musulmanes, pero sin predicar en tierra infiel, con el objetivo de provocar acciones penitentes ante la proximidad del final de los tiempos.[943] Muy significativo es que en su discurso transforme literalmente esa figura de ángel en un predicador.

Una cuarta ocasión la hemos recogido de otra fuente, por lo que hemos de sospechar que pertenece al volumen desaparecido de la catedral. Es Roque Chabás quien en 1903 recordaba esta entrada:

> *Davant aquella destrucció del diluvi, Deus tramés aquell prohom Noé a avisar la gent, preycantlos com lo mon havie esser destroit, e que fessen penitencia. Ya ha .XV. anys passats que ja va l'altre prohom Noé preycant per lo mon la destruccio del mon, e alguns s'en burlen e trufen. Sic erit sicut in diebus Noé (Matth. XXIV. 37). Pero per Noé no s'trobe que se'n convertissen sino .VII. persones, e totes eren de sa casa; mas per aquest Noé ara mes de setanta milia en hun día. E que aquest degués venir, escoltat: Sent Johan diu: Vidi alterum angelum volantem per medium coeli habentem evangelium aeternum, ut evangelizaret sedentibus super terram… dicens magna voce: timete Dominum et date illi honorem, quia venit hora judicii ejus". (Apocalipsis XIV, 6,7.)* [944]

El recuento más numeroso de este sermonario –sí pueden calificarse como numerosas cuatro alusiones– armoniza con una afirmación de Ferrer que refuerza su cualidad como nuncio del final de los tiempos:

---

[942] SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, II, cit., pp. 38-39.

[943] El desarrollo explicativo es muy similar al visto en la Declaración de Salamanca, pero con formas menos presuntuosas.

[944] Cfr. CHABÁS, "Estudio sobre los sermones valencianos de San Vicente Ferrer que se conservan manuscritos en la Biblioteca de la Basílica metropolitana de Valencia: 5. Alusiones a sí mismo, a la…", cit., pp. 111-112. Chabás indicó que la entrada se hallaba en el vol. IV, f. 46, y que en el ms. sólo se copiaron las tres primeras palabras de Ap 14,6 ó 14,7, creando ciertas dudas al respecto.

"Quan vindrà lo dia del Juhí, que serà tost, e ben tost, de la fi del qual yo só missatger, e per ço vos ne preÿque,…"[945] Con todo, no debe pasarse por alto el modo en qué Ferrer denuncia que su figura, como predicador escatológico, no siempre levantaba admiración: "*alguns s'en burlen e trufen"*.

Existen varias noticias sobre la evaporación del mensaje escatológico en sus últimos años de predicación. Sirva de ejemplo un poema que describe el *Passage de saint Vincent Ferrier à Dinan, en 1417, et sa prédication au couvent des Frères Prêcheurs*, en el que no hay rastro del discurso apocalíptico.[946]

Conclusivamente puede indicarse que el pasaje apocalíptico que ha definido la imagen oficial de san Vicente Ferrer no fue en absoluto una de sus citas más empleadas. Entre miles de páginas no hemos hallado ni una docena de ocasiones, incluyendo la carta a Benedicto XIII. Aunque ya advertimos sobre el valor relativo de estas conclusiones, sí podemos afirmar que el *Timete Deum* no fue usado como estribillo por el valenciano. Como ya se ha indicado, son otras citas, incluso de carácter escatológico algunas, las que disfrutaron de un mayor uso por parte del valenciano. Cabe reseñar que el Juicio Final fue probablemente el aspecto que más afectó a determinados auditorios, si bien no puede adscribirse este asunto como el núcleo central de su predicación, especialmente en los años iniciales y finales de su actividad. Como veremos, los testigos que declararon en el proceso bretón para su canonización, evocan un Ferrer afable, perseverante en tareas amables como la enseñanza del Credo, la manera de signarse o la evangelización de niños. Es justo indicar que, al menos entre los más interesados en el futuro santo, pudo percibirse, en tiempos muy cercanos a la canonización, ese rol de nuncio apocalíptico. Betí indicaba que en el margen de un folio de los códices morellanos el notario Manresa escribió entre 1447 y 1452: "*Vincenti nuncie xpi. Qui mundi finem revelasti…*",[947] algo que contrasta con el contenido tratado en el manuscristo de Ayora.

La difusión de sus sermones y especialmente de la carta a Benedicto XIII (texto de contenido exclusivamente escatológico), pudo agudizar su imagen de nuncio del final de los tiempos, pero cuantitativamente no fue su mensaje más relevante. Ciñéndonos

[945] SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, III, cit., p. 190.
[946] Reproducido en FERRANDO FRANCÉS, *Sant Vicent Ferrer en la…*, cit., pp. 84-86.
[947] BETÍ BONFILL, "Notícies de dos...", cit., p. 56.

exclusivamente al material señalado, es factible que los encargados de diseñar el estereotipo de la imagen vicentina se hicieran eco de las noticias que hemos indicado sobre el mayor impacto de esa vertiente, otorgando una concesión al fervor popular para un sencillo reconocimiento del estrenado santo, sin descuidar un trasfondo propagandístico para los particulares intereses de los promotores de la nueva imagen vicentina. Entre ese instrumental al que pudieron acudir los promotores de la imagen de Ferrer descuella la conocida carta. Su naturaleza, contenido y difusión entre las élites culturales son incuestionables, como evidencia la copia más llamativa en los frescos de Macello. No obstante, ya hemos visto que el *Timete Deum* no se destaca de manera singular en este ciclo, y puede afirmarse que su aparición estelar en el estereotipo vicentino tras 1455 responde a una elección personal o colectiva consensuada probablemente ese mismo año. Junto a la demostración sobre el valor discutible de la Declaración de Salamanca como fuente primigenia para la representación del *Timete Deum*, quizá lo más llamativo en el rastreo realizado sea la opción de asignar la supuesta visión de Ferrer a un relato previo del que se apropió el dominico, a tenor de lo expuesto en torno a su predicación en Montpellier.

6.2. Textos coetáneos a la formación del estereotipo de la imagen vicentina

Ya hemos visto en otros capítulos que en la producción artística desarrollada entre 1419 y 1455 no es significativa la figuración de Ferrer como nuncio del final de los tiempos: las diversas representaciones pintadas por Fray Angelico, las conservadas en Siena, Scarnafigi, o aquellas que hemos interpretado como posibles evocaciones de Ferrer no aportan nada al respecto. La excepción se presenta en Santa Maria Assunta, más por una cuestión textual –y no unidireccional– que figurativa. El trazado biográfico de Ferrer esbozado por Nider en su *Formicarius* (circa 1436) tampoco vincula al valenciano actividad apocalíptica alguna. Remarca el poder de su palabra y sus cualidades taumatúrgicas, pero no hay mención al Juicio Final. Por otro lado, conocemos dos fuentes anteriores que sí vinculan al valenciano con el asunto escatológico. Además de la ya citada carta de Biglia a Mancelli,[948] debe advertirse un

[948] "*Presertim vero cum iudicii fabula dudum iactata sit, nec ulla fere etas non antichristum suo tempore natum credidit, ut iam quemque pudere debeat huiuscemodi nugas serere atque in dies renovare, que tam sepe pro mendaciis comperta sunt. Ac fere ita accidit ut, ex ea Galie parte in qua tuus Vincencius*

texto de escasa difusión elaborado en 1425 por el franciscano Joan de Bur en el que a través de un diálogo imaginado situado en los Balcanes en 1412, un eremita pregunta sobre las profecías apocalípticas de "nostre Vicenç Ferrer".[949] Poco bagaje documental para atestiguar la elección del pasaje apocalíptico en la imagen oficial ¿Quiénes y por qué eligieron Ap 14,7 como lema vicentino? La decisión, tomada más de siete lustros después de la muerte de Ferrer implicaba grandes responsabilidades y sus promotores actuaron en consecuencia.

Simplificar la elección del *Timete Deum* al recuerdo del sermonario o más probablemente de la carta desatiende algo innegable. La curia pontificia y los dominicos, quizá los principales impulsores, precisaron reflexionar sobre qué imagen del santo iba a pasar a la posteridad cristiana, entonces de futuro incierto. Es fundamental comprender que en esa deliberación, además de los intereses creados por el contexto, los implicados sabían de lo irreversible de su decisión: la imagen propuesta iba a ser difundida por toda Europa, en todo tipo de formatos, y en la mayor o menor aceptación de esta empresa residía buena parte del éxito de otros objetivos más grandes. Un importante vacío que hemos hallado en la bibliografía atiende esta cuestión. Nadie ha tratado el papel fundamental de los promotores de su canonización en la configuración de la imagen, con certeza conscientes de las importantes causas contextuales y de las consecuencias de ese icono estereotipado. A nuestro parecer es muy verosímil la celebración de reuniones de los agentes implicados para delinear la figura de Ferrer. Los promotores ideológicos considerarían la carta a Benedicto XIII como fuente idónea para ofrecer una imagen del santo, tomando una decisión con unos renovados alicientes, alejados de lo anecdótico y lo fortuito. Confiamos en aportar luz para al menos cuestionar la idea arraigada en la comunidad científica y en el folclore sobre las causas de la inclusión del lema *Timete Deum* en la imagen vicentina. En última instancia, no fue la apócrifa declaración de Salamanca, tampoco su exiguo empleo en el sermonario, si acaso, la carta a Benedicto XIII. En todo caso fue una

---

predicavit, plurimum hec superstitio sit vulgata multique ex his qui hodie se solos spirituales atque observantes haberi volunt, eiusdem errores pertinatiam sequuntur. Nempe quibus ad solicitandos populos, quod in primis querunt, doctrina, veritas, virtus deest, quid aliud superest, nisi ut falsitate contendant?" Cfr. RUSCONI, "Fonti e documenti...", cit., p. 94.

[949] FERRANDO FRANCÉS, *Sant Vicent Ferrer en la*…, cit., p. 60.

decisión ulterior que, incluso amparándose en algunas de las fuentes recién citadas, tuvo su explicación en un mundo posterior y diverso, preocupado por adecuar algunas de esas fuentes al auxilio de nuevos problemas.

Antes de analizar el correspondiente papel de los impulsores de la nueva imagen vicentina comprobamos la presencia de Ap 14,7 en los textos más próximos a la ceremonia de canonización, momento en el que como analizaremos, pudo arrancar el estereotipo de la imagen vicentina.

6.2.1. Proceso de canonización

El proceso fue definitivamente abierto por Nicolás V el 18 de octubre de 1451, quien tras recibir varias solicitudes para el caso, firmó una constitución implementando su realización.[950] Para ello configuró una comisión encargada de investigar el modelo de vida de Vicente Ferrer. Las tres piezas fundamentales de esta comisión fueron los cardenales Jorge de Flisco, Juan de Carvajal y Alfonso de Borja, futuro Calixto III. Fruto de su investigación es el siguiente documento a considerar, las declaraciones de los testigos, efectuadas en 1453-1454.[951] Ya hemos indicado que se conservan los procesos de Vannes, Nápoles, y Toulouse, no así el de Aviñón.[952] El período relativamente largo que separa el fallecimiento del valenciano de estas encuestas explica el diverso porcentaje de interrogados que vieron en persona a Ferrer. Con ciertas matizaciones podría señalarse que los testigos de Nápoles y Toulouse son aquellos que

---

[950] La carta se conserva en la catedral de Vannes y ha sido reproducida en diversas publicaciones. Véase; LACROIX, Pierre-Thomas. *Cinquième centenaire de Saint Vincent Ferrier (1456-1956). Exposition d'art "Au temps de St Vincent".* Vannes: Impr. de l'École technique Saint-Joseph, 1956.

[951] Sobre estas encuestas véase: *Proceso de Canonización...*, cit., así como los trabajos de SMOLLER: "From Authentic Miracles…", cit.; "The Canonization of….", cit.; "Defining the Boundaries …", cit.; "Miracle, Memory, …" cit.; "Northern and Southern …", cit.; *The Saint and…,* cit. En torno a la canonización véase también, entre otros: SOCIÉTÉ DES BOLLANDISTES (ed.). "De S. Vincentio Ferrerio. Ordinis Praedicatorum veneti in armoricis". *Acta Sanctorum, vol. X. Aprilis…,* cit., pp. 521-522; ZURITA, Jerónimo. *Anales de la Corona de Aragón*, vol. VII. (Edición de Ángel Canellas López). Zaragoza: Institución «Fernando el Católico» (CSIC), 1977, Libro XVI, cap. XXXII (pp. 131-133); GÓMEZ GARCÍA, Vito Tomás. "Del proceso de canonización a la *positio* para pedir el doctorado de San Vicente Ferrer". *Escritos del Vedat*, nº. 35, 2005, pp. 9-47.

[952] Smoller da noticia de otra encuesta previa, realizada en torno a 1451 en Lérida, de la que sobrevive el relato de diez milagros en un manuscrito en dialecto siciliano conservado en Palermo. Ese texto fue analizado por PAGANO, Mario. "I «miracoli» inediti di S. Vincenzo Ferrer in volgare siciliano." *Siculorum Gymnasium*, nº. 53, 2000, pp. 345-390.

aportan más credibilidad. [953] En Nápoles, salvo una excepción, todos los interrogados ofrecen testimonio de la vida de Ferrer. Por el contrario, en el proceso bretón la mayoría alude a milagros post-mortem, mostrando el deseo de vincular la santidad del dominico con su tumba, circunstancia no casual. Con distintos modelos de encuestas en cada proceso, los interrogados respondían partiendo de un esquema de preguntas que podía coartar sus respuestas. Aun así los datos pueden ser significativos. Del proceso de Toulouse se ha conservado el testimonio de 42 personas. El testigo nº. 6 da una breve noticia sobre la predicación de Ferrer acerca del fin del mundo y la llegada del Anticristo, mientras que el octavo indica que "*cualquiera que lo oyera predicar, según el parecer del testigo, temblaba ante el divino juicio*."[954] El testigo nº. 11 asocia Ferrer a Ap 14,13[955]. Los testigos 12, 17, 19, 23, 27, 34 declaran que Ferrer hablaba sobre la destrucción del mundo y que en ocasiones –no necesariamente coincidiendo con la predicación escatológica– parecía un ángel. El testigo nº. 30 indica que "*vio a muchos pecadores, con tendencia al mal, convertirse gracias a sus sermones y dejar de obrar mal; a muchos los vio temer y temblar ante el juicio de Dios",* mientras que el nº. 35 va más allá:

> Fray Vicente predicó en la Catedral y enunció el tema: «¡Levantaos, muertos, y venid a juicio!», dijo estas palabras con una voz tan clara y fuerte, que los corazones de los hombres y mujeres que le escuchaban temieron y temblaron. El testigo cree –igual que muchos otros– que su voz fue y era más angélica que humana. Casi todos los oyentes llegaron a los gemidos y llantos, tanta fue la impresión que causó la mención hecha por él del día del juicio, tanto para los malos que perseveraran en los pecados, como para los buenos, que corrigen su vida…. [956]

El testigo nº. 39 es el más explícito en esta posible asociación popular entre Ferrer y el mensaje apocalíptico a través del texto juánico. A tenor de lo declarado, Ferrer utilizó el texto bíblico –no se especifica qué pasaje– exclusivamente como *auctoritas*, sin autoproclamación alguna como ángel volando por medio del cielo:

---

[953] Debe advertirse que incluso en estos dos procesos cuestiones cronológicas obligan a matizar la fiabilidad. Muchos de los testigos se remontan a hechos acaecidos 40 años atrás, cuando por entonces, en el mejor de los casos, eran adolescentes.

[954] *Proceso de Canonización...*, cit., p. 56.

[955] El testigo refiere la expresión "Sus obras le acompañarán", cuyo pasaje íntegro es*: "Et audivi vocem de caelo, dicentem mihi: Scribe: Beati mortui qui in Domino moriuntur. Amodo iam dicit Spiritus, ut requiescant a laboribus suis: opera enim illorum sequuntur illos".*

[956] *Proceso de Canonización...*, cit., respectivamente, pp. 119 (testigo nº. 30) y 130 (testigo nº. 35).

> Y predicaba de muchas cosas, siempre repitiendo la próxima venida del Anticristo, y decía que pronto, muy pronto, iba a venir. Y como algunos le dijeran que San Juan Evangelista había dicho lo mismo en el Apocalipsis y todavía no había sucedido, respondía que por lo que el mismo San Juan había dicho, siendo fiel a su palabra, podía decir que pronto, como fue dicho por san Juan que no mentía, porque después de tanto tiempo transcurrido, ahora se puede decir que "pronto", más pronto; decía que esto lo sabía por revelación hecha a él por Dios. [957]

Por lo tanto, de esos 42 encuestados, un total de once –un 26%– ofrecen alguna respuesta que pudiera vincularse de alguna manera al *leitmotiv* de la imagen estereotipada vicentina. Tres de cada cuatro no establecen asociación alguna entre Ferrer y su predicación apocalíptica. En ningún caso aparece una mención explícita del *Timete Deum et date illi honorem*, y sí por ejemplo el *Surgite mortui*.

Del proceso napolitano se conocen 22 interrogatorios, entre ellos el del propio Alfonso V el Magnánimo. La encuesta fue diseñada por el maestro general de la orden dominica Marcial Auribelli, quien escribió al menos 27 preguntas.[958] En su concepción se evidencia el deseo de generar una especie de compendio de la vida del valenciano, que abarca desde la honorabilidad de su familia hasta su capacidad para obrar milagros desde el cielo, si bien se destaca la capacidad conversora de su predicación.[959] Ni uno solo de los encuestados vincula a Ferrer con el discurso apocalíptico. Lo más significativo para nuestro estudio es la declaración del testigo nº. 3: "…de tal modo que el pueblo que lo escuchaba era unánime en proclamar que era un ángel de Dios, enviado al mundo para la conversión de los cristianos a la buena vida, y de los infieles a la fe católica".[960] Aunque la intervención no aluda al *Timete Deum* ni a un posible contenido escatológico en el discurso vicentino, sí puede relacionarse con la indicación que Ferrer

---

[957] *Proceso de Canonización...*, cit., p. 138.

[958] Algunas de ellas pasadas por alto por los encuestadores. Sirva de ejemplo la cuestión XIV, que sugiere que "por su admirable doctrina y por el ejemplo de su vida laudable, hizo construir y procuró que se construyeran muchos y diversos monasterios e iglesias, en varias ciudades". Cfr. *Proceso de Canonización...*, cit., p. 153. De haber hallado el patrocinio espiritual de Vicente Ferrer en vida en alguna construcción, la hubiéramos incluido en el capítulo reservado a su relación con el arte. Sólo hemos advertido la breve donde Fagês afirmaba la colocación de la primera piedra por parte de Vicente Ferrer en la construcción del convento dominico de Chambéry. Véase nota 805.

[959] Las habilidades intercesoras con la divinidad solo aparecen en 4 de 27 artículos, mostrando un especial interés en presentar al dominico como gran conversor de judíos y musulmanes

[960] *Proceso de Canonización...*, cit., p. 157.

daba a Benedicto XIII en su carta sobre la percepción del pueblo como ángel enviado por Dios. Poca base para considerar la inclusión de Ap 14,7 en la imagen de Ferrer.

El otro proceso conservado se elaboró en la ciudad de Vannes y otras localidades de la Bretaña francesa. Los 313 interrogados generan la encuesta más vasta, a la par que la menos interesante para nuestro objetivo. Principalmente es un inventario de las capacidades taumatúrgicas de la tumba de Ferrer entre 1430 y 1454. Aquellos pocos que declaran haber visto en persona al valenciano ofrecen una imagen más bien opuesta al estereotipo vicentino. Coinciden en que las principales actividades de Ferrer y sus acompañantes ocasionales fueron enseñar el Padre Nuestro, el Ave María, el Credo, a persignarse… Siempre con un carácter afable, amable y optimista. Sólo tres testigos aportan datos reseñables para nuestros intereses. El testigo nº. 10 indica que "en su última predicación del citado martes, predicó sobre el advenimiento del Anticristo, instruyendo a los hombres a que estuvieran firmes como él." El nº. 11 opina que Ferrer "temía a Dios bien y perfectamente y que amaba al prójimo", mientras que el nº. 22 informa sesgadamente sobre la doctrina del terror al indicar que "Cuando hablaba de los vicios y de las penas del infierno se manifestaba muy austero, tanto que inducía a terror a los oyentes; pero cuando hablaba de Dios, de las virtudes y de los gozos del paraíso, se manifestaba dulce y benigno…".[961]

Del proceso de canonización pueden extraerse nuevas e importantes apreciaciones. Entre 377 personas, nadie da noticia del *Timete Deum*, sin embargo, algunos recuerdan los temas de la predicación de Ferrer.[962] Apenas una docena de personas lo asocian a cuestiones apocalípticas, en su mayoría testigos de Toulouse, aspecto inapreciable en Bretaña, con lo que se obtiene pues otro indicio sobre la evaporación de su discurso apocalíptico hacia el final de su vida. Es por tanto revisable la afirmación de Smoller cuando indica que: "*Whatever the actual focus of most of Vincent's preaching, what his hearers remembered and later biographers chose to emphasize were his vigorous warnings that God's judgment was at hand* ".[963] Resulta obvio que la fuente textual más próxima a la canonización de Ferrer, elaborada pocos meses antes de que ésta se produjera, no fue considerada por los promotores ideológicos

[961] *Proceso de Canonización*..., cit., respectivamente, pp. 226, 228 y 245.
[962] Ya vimos el ejemplo del testigo que recordaba el tema "*Surgite mortui*".
[963] SMOLLER, *The Saint and…,* cit., prólogo.

de la imagen vicentina. Smoller ha estudiado la diversa interpretación del santo en cada una de las encuestas, pero no dio respuesta a lo más evidente: su influencia es prácticamente nula en el estereotipo iconográfico vicentino.

Por otro lado, conviene recordar que este proceso, como han señalado diversos autores, fue el núcleo documental del que se sirvió Ranzano para construir la *Vita* oficial, en la que aunque sí se señala que dedicó parte de su vida a predicar sobre el Juicio Final, no hay mención explícita del lema *Timete Deum*. Así las cosas, la elección del *leitmotiv* tuvo que ampararse, desde la perspectiva textual, si no en las contadas ocasiones que ofrece el sermonario, en la carta de Ferrer a Benedicto XIII, entremezcándose con las nuevas perspectivas contextuales vigentes durante la canonización, como defenderemos. Resulta llamativo que la seña de identidad de la imagen de Ferrer a partir de 1455 no tenga apenas cabida ni en el proceso de canonización ni en la biografía destinada a presentar al nuevo santo. Más cuando opinamos que fueron los mismos promotores los que idearon las dos vías de difusión del culto, la textual y la iconográfica. La respuesta más probable es la diversa naturaleza cultural del receptor de esos dos caminos. Mientras que la biografía presentaba una difusión limitada a las élites intelectuales, la imagen era el modo idóneo para dar a conocer al nuevo santo, el instrumento mediante el cual la cristiandad se familiarizaría con Ferrer. La Iglesia, con Calixto III a la cabeza, y también los dominicos como instigadores interesados en la propagación del culto de su hermano, plantearían estas cuestiones, optando por un mensaje para la feligresía que connotara tanto una concesión a la devoción más folclórica, como un implícito valor proselitista de los promotores en relación a los tiempos que corrían.[964]

Sin duda cabe una objeción. ¿No pudo crearse esta imagen oficial de manera involuntaria por unas primigenias representaciones cuyo principal objetivo fue satisfacer la devoción popular? La unidad formal que presentan las imágenes del valenciano invita a pensar lo contrario. Del mismo modo es reseñable la naturaleza de los primeros comitentes, por lo general dominicos y personalidades de gran relevancia. Además, estableciendo un paralelismo con la iconografía de san Nicolás de Tolentino, advertiremos el modo en que ambos dispusieron de una imagen oficial unificada tras la

[964] Desarrollaremos la separación de estos dos caminos y su posible usufructo más abajo.

canonización que aunaba representaciones disipadas en su contenido previas a la santificación.

6.2.2. *Vita* y otros textos tempranos: la autonomía de la imagen respecto a los textos coetáneos

Son muchos los textos elaborados en un estrecho marco cronológico a consecuencia de la llegada a la santidad de Ferrer. Por otro lado, dando crédito a la noticia de la inclusión del *Timete Deum* en una imagen del dominico durante la exhumación de su cadáver en 1456, se deduce que si la mención del pasaje apocalíptico en la iconografía vicentina responde a una fuente textual del período, esta no debió de ser posterior al 5 de abril de aquel año.[965] Además contamos con la suculenta noticia que aportó Llobet i Portella sobre la obtención de la *forma del dit fra Vicent* en enero de 1456 anunciada por los *paers* de Cervera.[966] Como explicaremos, la forma pudo aludir a un modelo o *mostra* que se reproduciría en la tabla central de este retablo conservado en el Museo Nacional de Arte de Cataluña y que muestra al valenciano sosteniendo un libro abierto con Ap 14,7 y señalando un Cristo Juez. Es decir, antes de la presentación de la *Vita* de Ranzano –primer texto hagiográfico conservado– disponemos noticias sobre dos imágenes con el valenciano acompañado por el texto juánico. Una en Cervera (la propia *forma*, no el retablo cuya datación concreta desconocemos) y otra en Vannes. No parece fruto del azar y sí de alguna directriz interesada o reflejada en una imagen previa seguramente creada en Roma. En el estado de conocimiento actual, de haberse producido, no se ha conservado texto alguno de aquel estrecho marco cronológico entre el 29 de junio de 1455 y el 5 de abril de 1456, fecha del segundo *Timete Deum* documentado en una obra. Smoller sostiene la desaparición de una Carta de Canonización realizada ex profeso para la ceremonia de santificación, cuya existencia conocemos por una noticia que da Antonino de Florencia y que creemos poder refrendar gracias a la documentación[967]. Por su naturaleza epistolar y el momento de su elaboración, pudo ser una fuente encargada de difundir el *Timete Deum*. No se trata de

[965] LE MENÉ, Joseph-Marie. *Histoire du diocèse de Vannes*, vol. 1. Vannes: Lafolye, 1888, p. 447.
[966] LLOBET I PORTELLA, "Algunes precisions sobre…", cit., pp. 109-113.
[967] No confundir con la Bula de Canonización emitida por Pío II en 1458 citada ya en el primer capítulo y sobre la que volvemos más abajo. Cfr. SMOLLER, *The Saint and…*, cit., capítulo 5.

una especulación. Alguna fuente tuvo que circular cuando en diversas procesiones de enero y febrero de 1456 se culminaban pronunciando "*los miracles e santa vida del dit sant Vicent*."[968] El resto de textos hagiográficos conocidos son posteriores a abril de 1456.

Cabe reseñar que el considerable volumen de fuentes post-canonización nos induce a ser precavidos en nuestras consideraciones, si bien estas girarán en torno al nacimiento de una imagen de Vicente Ferrer más asociada al impacto social deseado por sus promotores que a una dependencia textual. Sin duda el primer aspecto, el de la heterogeneidad de fuentes, abre una vía que queda sin cerrar hasta posteriores investigaciones.[969] Debe notarse también que la huella social dejada por los manuscritos no podía compararse con el contagio de cualquier idea que producían las imágenes. Un códice podía servir como herramienta iconográfica, pero el público al que iba dirigido el manuscrito era, por definición, un producto destinado, en los casos más notorios, a una comunidad exigua. Con todo, analizamos algunas de esas fuentes posteriores para comprobar si alguna de ellas fue particularmente decisiva en la manifestación del estereotipo.[970] Smoller ya meditó sobre una posible doble vía. Mientras que estos primigenios textos defendían o justificaban las predicciones fallidas de san Vicente Ferrer del advenimiento del Anticristo (caso de Ranzano y Antonino), los artistas, aparentemente guiados por instrucciones de la orden de los Predicadores o de la propia curia, optaron por ignorarlos y retratar repetidamente los pronunciamientos

[968] LLOBET I PORTELLA, "Algunes precisions sobre…", cit., p. 111.

[969] Estas son algunas de las principales fuentes con su autoría y fecha de creación que debieran revisarse, pero hay más. Varias sólo pueden consultarse en los archivos que conservan los códices: Pietro Ranzano. Vida de san Vicente Ferrer (1455-1456); Antonino de Florencia, *Chronicon*, (1455-1458); Pietro Ranzano. Extracto de Annales (1456-1463); Pietro Ranzano. Carmen (1456-1463); una *Vita* conservada en un manuscrito en Tréveris, basada en la de Ranzano, posterior a 1455; la Leyenda de San Vicente, en un manuscrito de Bolonia, post. 1455; Pietro Ranzano y su Oficio (1456-1463); Ranzano o Auribelli, *Epitome*, basado en las lecciones del Oficio de Ranzano (post 1463); Johannes Meyer, Libro sobre los ilustres hombres de la orden de predicadores (1466); Anónimo fraile del convento dominico de Chioggia, Vida de san Vicente Ferrer, (post 1467); Francisco Castiglione, Breve vida de San Vicente Ferrer, 1470; Suplemento a la Leyenda dorada, 1483, etc.

[970] Si bien esas fuentes trasladan certezas sobre la transmisión a través de la imagen de la vida, obra y milagros del santo expuesta en diversos textos, no ocurre lo mismo con la imagen estereotipada, establecida en fechas tempranas y algo más inamovible.

apocalípticos de Ferrer, a lo que nosotros añadiríamos, con un modelo visual en circulación.[971]

Existen indicios sólidos para apuntar que su origen respondió a la carta a Benedicto XIII enviada en 1412, tanto por su naturaleza escrita como por su amplia difusión. Ni el proceso de canonización ni el primer texto de Ranzano explicitaban *Timete Deum*. Por el contrario el contenido de la carta del dominico sí hacía mención literal de todo el pasaje bíblico, con la flexibilidad para adaptarlo a las nuevas necesidades de la cristiandad. En sentido literal, el vaticinio apocalíptico de Ferrer se había mostrado erróneo. Al menos hasta ese período, cuando el peligro turco reunía los condicionantes para ser interpretado como la instauración del reino del Anticristo que precedía el Juicio Final.

6.2.3. El legado de Ranzano en relación con las primeras obras pictóricas

La posible desaparición de la citada Carta de Canonización causa que iniciemos el recorrido hagiográfico con la *Vita* escrita por Ranzano, texto que nunca apareció impreso en su totalidad hasta el siglo XVII. La biografía oficial de Ferrer fue compuesta entre julio o agosto de 1455 y presentada a sus hermanos dominicos en mayo de 1456, a posteriori de las dos obras recién comentadas de Cervera y Vannes. El aspecto que define la imagen vicentina –la predicación apocalíptica– ha sido descrito por la doctora Smoller como una mancha que requirió ser lavada por parte de los primeros biógrafos del santo, entre los que destacó en este sentido Antonino de Florencia. Algo exagerada la afirmación, sí es menester destacar que el carácter escatológico de la predicación vicentina no es en ningún caso el principal distintivo del valenciano en la génesis hagiográfica consultada. Por otro lado, y esto es una obviedad, esa supuesta mancha terminaría trasformándose en su seña de identidad.

Tomando la versión de la *Vita* de Ranzano publicada por la Société des Bollandistes sólo hay dos menciones articuladas de contenido escatológico, y en

[971] Cfr. SMOLLER, *The Saint and…* cit., en especial capítulo 5. Debe matizarse que aunque en abril de 1456 apareciera junto a la imagen de san Vicente Ferrer el pasaje apocalíptico, la representación del santo no estaba todavía totalmente definida, como veremos en el apartado de los grabados.

ninguna de ellas se cita el *Timete Deum*.[972] En un pasaje del libro segundo podemos leer la descripción de la visión de Aviñón y el mandato divino que recibe de Jesús, con un trato muy similar al empleado por el valenciano en su epístola:

> *Cum haec Avenione et Constantiae gererentur, et quadam die B. Vincentius mente plurimum agitaretur, et inter se quaereret, quid sibi agendum esset in tanta rerum angustia; repente magna vi febrium occupari se sensit. Post duodecim vero dies, quibus adeo graviter decubuit, ita ut multi eum credidissent moriturum, ei visus est Jesus Christus, mirabili claritate coruscans: quem inter multitudinem Angelorum comitabantur beati Patres Dominicus et Franciscus, qui et eum confortavit, et laetissimum eum ex sui visione reddidit; demum post multa his verbis eum allocutus est: Constans esto, mi serve Vincenti, et omnem mentis angorem penitus abjicias. Sicut enim te in multis tentationibus fortem feci, atque ab hominum et daemonum insidiis variis eripui; sic et deinceps faciam, et usque in finem te mea gratia comitabitur, ac nunc ex hac corporis aegritudine et mentis angustia te liberabo: cito enim erit pax Ecclesiae reddita. Tu vero quam primum convalueris, ex curia Benedicti discede: eligi enim te in singularem Euangelii mei praeconem, et volo quod per universas Galliarum Hispaniarumque regiones euangelizans, cum humilitate ac paupertate discurras; et tandem post uberrimum verborum operumque tuorum fructum, in finibus terrae feliciter morieris. Inter cetera autem, quae evangelizabis, volo ut populis extremum judicii diem cito affuturum denunties, populorum scelera reprehendens sine formidine. Et quamquam multas improborum hominum calumnias patieris, ne timeas, quoniam tecum semper ero; et me duce evades cuncta pericula, adversariorumque insidias facile despicies. Vade, adhuc te expectabo, antequam mundi terminus veniat. Haec dicens, genas B. Vincentii leniter tetigit, tamquam videlicet ei signum singularis familiaritatis ostenderet: moxque adjectis multis, quae ad aedificationem et instruendum militem suum erant necessaria, Christus ipse disparuit. At Vincentius statim resumptis viribus, ex lecto, quo decumbebat, surgit; volensque exequi, quae Christus jusserat, in primis decrevit adire summum pontificem, cui aperiret suum sanctum propositum, et cujus licentia res ipsa facta majorem videretur habere auctoritatem.*[973]

Y poco más abajo:

> *Post haec ex Avenione primum, deinde paulatim progrediendo, per urbes et villas evangelizans* (...) (...) *inter quas una praecipue erat, quod diem extremi judicii*

[972] RANZANO, *Vita sancti...*, cit.
[973] RANZANO, *Vita sancti…*cit., pp. 489-490

> *nostris diebus proximum ese fateretur: ex quo expedire dicebant, ut ipse, qui erat maximus Ecclesiae Pastor…*[974]

Se trata de dos pasajes excepcionales en el conjunto del texto. Los rasgos de la vida del valenciano más destacados por Ranzano en la *Vita* son sus condiciones como sanador del cisma y evangelizador de musulmanes y judíos. Consecuentemente, si esta era la imagen que se pretendía transmitir de Ferrer a tenor de su primera biografía, el estereotipo iconográfico vicentino surgía de manera autónoma, al menos en lo que a fuentes coetáneas se refiere, recobrando protagonismo el contenido de la carta a Benedicto XIII, sea por todo su núcleo argumental, o más particularmente por la descripción de su visión, donde aparece la inclusión literal del pasaje apocalíptico. Ranzano sólo aporta las dos breves noticias vistas y dos mínimas referencias más en sus cuatro libros, una presencia escasa para pensar que el deseo del humanista fue plasmar a Ferrer como nuncio apocalíptico. Además, cuando narra la visión de Aviñón omite Ap 14,7.

También elaborados por Ranzano podemos citar hasta tres textos, escritos todos entre 1456 y 1463.[975] En primer lugar, el extracto del perfil biográfico del valenciano que el mismo Ranzano había escrito en el libro vigésimo de sus *Annales*. Las otras dos fuentes son los versos que componen el Carmen de San Vicente Ferrer y el Oficio litúrgico del valenciano.

En el compendio de la biografía de Ferrer que Ranzano extrajo de su obra *Annales* para enviar por carta a Giovanni da Pistoia en 1463, comprobamos de nuevo que la relación entre Ferrer y la predicación apocalíptica parece limitarse al episodio de Aviñón, que además en este caso aparece con importantes modificaciones. Es la única referencia al valenciano en este sentido:

---

[974] RANZANO, *Vita sancti…*cit., p. 490.

[975] La datación de los tres textos que se enumeran a continuación en el texto principal, en SMOLLER, *The Saint and the…,* cit., cap. 5, tabla 1. Siguiendo a Maria Toldrà, Ranzano empezó a elaborar la obra *Annales* hacia 1460. Los *Annales* se conservan, incompletos –y en buena parte inéditos– en siete volúmenes que suman más de 3.000 folios, en la Biblioteca Comunale de Palermo, ms. 3.Qq.C. (fascículos 54-60). El citado material procede del convento de los dominicos de la ciudad. Cfr. TOLDRÀ, Maria. "Els Annales del dominic Pietro Ranzano, una crònica universal del segle XV". En: https://mariatoldra.wordpress.com/2013/10/19/els-annales-de-pietro-ranzano-una-cronica-universal-del-segle-xv/ (Fecha de consulta: 30/09/2015).

> *Quae ut maturaret, Christus ei tandem persuasit. Cum enim in urbe Avinione incidisset in adversam valetudinem, quâ vehementissimâ vi febris vexatus est, tertio ab eâ valetudine die visus est ei Christus, qui ei alloquens, post multa ultra citroque dicta ei jussit, ut nihilo plus in pontificis curiâ moraretur, sed inde abiens diversas orbis provincias peragraret, praedicaretque populis, quae Petrus, quae Paulus, quae ceteri apostoli, atque alii christiani theologi, sanctique viri olim predicaverant. Preter cetera tamen nuntiaret futuri illius judicii diem, quod expectandum proponit christiana religio, esse nostris temporibus admodum propinquum. Haec atque alia, quibus eum mirum in modum incendit, atque consolatus est, postea quam dixit Dominus Jesus Christus discessit*.[976]

Obviando la desaparición de los fundadores de la orden dominica y franciscana (particularidad compartida en algunas figuraciones del siglo XV y que como veremos puede ser fruto de una contaminación textual), el hecho de volver a mencionar la predicación apocalíptica del valenciano exclusivamente en el contexto del mandato divino durante la visión de 1398 da pistas fundamentales para comprender que no era el rasgo que más quería ponerse en valor del nuevo santo, no al menos a través de los textos, además de reforzar el peso de la carta de Ferrer a Benedicto XIII como principal fuente de esa cualidad apenas tratada. Por su parte, los *heroicis versus* o carmen diseñados por Ranzano para acrecentar el recuerdo del valenciano en un formato mucho más sencillo de memorizar, resaltan brevemente –considerando lo extenso del texto– el anuncio apocalíptico vinculado al valenciano:

Hinc cito venturum Christum qui judicet orbem
Omnibus ostendis populis; namque Angelus alter
Ille es sublimem quem viderat antè Joannes,
E medio coeli magna cum voce monentem
Ut Deus omnipotens timeatur: jamque propinquat
Expectata diu metuendi judicis hora. [977]

Expone a las claras la relación entre el dominico y la escatología, siendo significativa la mención del otro ángel que vio san Juan, aspecto también presente tanto

[976] VILLANUEVA, *Viage literario…*, tomo 4, cit., pp. 282- 283.
[977] VILLANUEVA, *Viage literario…*, tomo 4, cit., p. 303. Reproducido con diversa normalización en FERRANDO FRANCÉS, *Sant Vicent Ferrer en…,* cit., p. 83.

en en la carta como en el sermonario. De nuevo la ausencia del pasaje bíblico resulta llamativa.

El único referente textual coetáneo a la formación del estereotipo en el que hemos hallado de manera literal Ap 14,6-7 se encuentra en la introducción del oficio litúrgico. Al menos en la versión conservada en el ms. 112 de la Biblioteca Casanatense de Roma sobre el que volveremos en profundidad. *Ad primas vesperas*, antes del preceptivo himno, se reproducía precisamente el *capitulum* bíblico.[978] Sin duda se trata de una noticia relevante dada la escasa presencia textual del *Timete Deum*. En este sentido podría anunciarse la posible vinculación del oficio litúrgico con la incorporación del pasaje apocalíptico en la representación de Ferrer. No obstante, nos consta que el oficio litúrgico estuvo sujeto a varias revisiones tempranas y, paradójicamente, se transformaba a un nivel similar que la propia imagen vicentina. Sirva de ejemplo el texto de la catedral que editamos en otro apartado, donde constatamos que el *capitulum* inicial es sustituido en el manuscrito valenciano por Efesios 3, 8-9. La complejidad de la transmisión textual queda de nuevo patente y nos aleja de respuestas unidireccionales, confirmando nuestras suposiciones respecto a la autonomía de la imagen.

Pese a ello, debemos señalarlo como texto susceptible de consolidar la iconografía vicentina por la inclusión del *Timete Deum* en el mismo marco cronológico. Su autor, Ranzano (o en su defecto, Auribelli) fue uno de los personajes más activos en el proceso de canonización como a continuación veremos. Ambos estuvieron presentes en la ceremonia, donde pudo cantarse al oficio en la presentación del nuevo santo, probablemente reforzando el significado de una imagen primigenia de Ferrer.

En contra a esta teoría cabría señalar que Smoller proponía una datación a partir de 1456 para el oficio, no obstante, ya advertimos que algún texto debía circular antes de la Vida Oficial –presentada oficialmente en mayo de 1456– a tenor de la noticia de Cervera. Además, en abril de 1456 ya se advierten usos de un oficio.[979]

En el oficio conservado en el manuscrito de la catedral valenciana sí podemos leer uno de los versículos que reza: *Timete deum clamat sepius venit hora iuduci eius*.

[978] El pasaje se encuentra en el folio 71r., digitalizado por la institución que lo conserva. En: http://dr.casanatense.it/IIPServer/ils.html?image=ILS\\82802603\\16396.tif&server=&credit=&zoom=&title=Ms.112%20c.71R (Fecha de consulta: 30/09/15).
[979] LE MENÉ, *Histoire du diocèse*…, cit., p. 447.

Reproducimos también los folios 8v.-9r. del ms. 1018 conservado en la Biblioteca del Convento Patriarcale di San Domenico (Bolonia), datado hacia 1475, en el que aparece parte del texto que hemos exhumado del Archivo de la Catedral de Valencia correspondiente también al oficio del valenciano. En ambos manuscritos coincide este pasaje:

Seculi finem fore nunciasti
ut deum gentes timeant patenter
vociferando.
Ângelus alter penitus fuisti.
Ille qui celum medium volabat
nuntians cunctis populis et linguis
iuducis horam.[980]

Aunque como en el resto de los textos de Ranzano la imagen de Ferrer que se da es heterogénea (hombre con don de lenguas, taumaturgo, piadoso, etc,...) la versión del oficio litúrgico conservada en la Biblioteca Casanatense es el escrito sobre el santo que más ahínco muestra en el carácter escatológico del valenciano, especialmente por la introducción del himno con la lectura de Ap 14,6-7, circunstancia no compartida por otra parte ni en el manuscrito boloñés ni en el valenciano.

La imposibilidad de acotar con exactitud la sucesión cronológica de las cuatro fuentes producidas por Ranzano y la enrevesada transmisión textual dificultan establecer el sentido recíproco de las relaciones entre imagen y texto. Si como sostienen diversos autores la primera fuente hagiográfica es la *Vita*, el empleo del *Timete Deum* en la imaginería vicentina era previo a su aparición en los textos del período, donde su inclusión puede apuntarse como anecdótica.

La única excepción relevante es la del oficio, pero presenta algunos inconvenientes señalados. Cabría preguntarse si Ranzano pudo verse influido por la difusión del *Timete Deum* en la imaginería del momento e incluirlo en el oficio litúrgico en caso de ser posterior. Otra opción más factible es que el propio Ranzano, junto a otros dominicos y Calixto III al frente de la Curia Pontificia abogaran por la creación de una imagen visual más acorde con la susceptibilidad del público al que finalmente iba dirigido, notablemente mayor en número y de menor formación que aquél que recibía

[980] Véase el texto íntegro y la concomitancia del antifonario en el capítulo 9.

los manuscritos. Lo que sí se ha evidenciado es que Ranzano no pretendió hacer prevalecer en sus escritos una imagen apocalíptica de Ferrer, pues en ninguno de los textos es el valor sobre el que más se incide. Sólo en el Oficio, y con una discutible transmisión no exenta de modificaciones, se incluye el lema visual que acompañará la imagen del valenciano.

6.2.4. Más allá de Ranzano

Otro de los textos próximos a la santificación del valenciano es la Bula de canonización emitida por Pío II en Roma el 1 de octubre de 1458. Como pormenizaremos más abajo, debe considerarse que para entonces ya se habían realizado lógicamente más representaciones de Ferrer como nuevo santo que incluían el lema *Timete Deum.* Parece que la incipiente configuración de la imagen oficial se había adelantado a la *Vita*, y más palmario, a una bula de canonización que se demoró más de tres años respecto a la ceremonia. En ella se incide de modo alegórico en la figura de Ferrer como ángel apocalíptico:

> *Atqui eiusdem Praedecessoris temporibus, cum in occiduis partibus iudaeorum maxime et infidelium multitudo crevisset, ac litteris, et divitiis affluerent propemodum, tremenda quoque dies illa novísima oblivioni pene tradita esset, divinae providentiae altitudo, quae praeclaris viris eandem Ecclesiam instaurare et decorare disposuerat, pro ipsorum salute fidelium Vincentium Valentinianum Ordinis Fratrum Praedicatorum et sacrae Theologiae eximium professorem, aeterni Evangelii in se documenta habentem veluti athletam strenuum, ad iudaeorum eorundem sarracenorumque et aliorum infidelium confutandos errores, ac extremi, tremendique iudicii diem, quasi alterum angelum volantem per caeli medium, pronuntiandum evangelizandumque sedentibus super terram, tempore opportuno transmissi, ut in omnes gentes, tribus et lenguas, populos et naciones verba salutis diffunderet, regnum Dei, diemque iudicii appropinquare ostenderet, et aeternae vita semitam demostraret […] Tanta in ipso viro divino fuit auctoritas dicendi, tantaque gravitas, ut terrenis rebus, luxuique, deditos homines, adeo iuduci futuri timore concuteret, ut terrena despicerent, et amarent caelestia, ac levitates et luxus omnium in Dei provocaret affectum.*[981]

[981] PÍO II, *Bulla Canonizationis…*, cit., p. 379.

Indicaba Esponera que en ningún caso esta bula alude a Ferrer como ángel del Apocalipsis que clama con voz potente: *Timete Deum et date Illi honorem.*[982] La lectura del padre dominico insiste en relacionar esa identificación con un recurso literario de la época. En nuestra opinión es algo más complejo. La bula habla de Ferrer como "un diligente guerrero para confutar los errores de los mismos judíos, y de los moros y de los otros infieles, y cual el otro ángel que volaba por medio del cielo, pronunciar y evangelizar a los que estaban sentados sobre la tierra el día del extremo y temeroso juicio: lo envió en oportuno tiempo para que derramase las palabras de salud sobre todas las gentes, tribus, lenguas, pueblos y naciones, y mostrase y acercase ya el reino de Dios y el día del juicio, y señalase la senda de la vida eterna…".[983] Se trata sin duda de una adaptación del texto juánico al que sólo le faltan las palabras literales empleadas por el ángel. La clave puede hallarse en otro pasaje de la bula donde se insiste que Ferrer disponía de "tanta autoridad de decir y tanta gravedad, que a los hombres dados a las cosas terrenas y a las viciosas superfluidades los embestía de tal suerte con el temor del venidero juicio, que despreciaban lo terreno y amaban lo celestial, y las liviandades y superfluidades de todos los convertía en afición a Dios".[984]

En otras palabras, la supuesta convicción apocalíptica transmitida por el valenciano era en realidad una simple estrategia adoctrinadora en palabras del papa Pío II. La bula refrendaba la opinión de algunos coetáneos a *Mestre* Ferrer que aseguraban que la proximidad del final de los tiempos la decía por espantar.

Quizá así se explique la poca presencia del *Timete Deum* en la literatura vinculada al nuevo santo. En los textos hagiográficos primitivos no parece que se crea que el fin del mundo como tal está próximo, no al menos desde la perspectiva rigurosamente bíblica. Por el contrario sí se insiste en el esfuerzo de Ferrer en evangelizar y lograr el desapego al mundo terrenal de la población a través de la didáctica del terror. Un miedo que según los cálculos de Ferrer se había mostrado infundado. El Juicio Final no había llegado y era precisa una justificación al insólito fallo de un profeta. En este sentido descuella un nuevo contexto histórico amenazante en el que el objetivo adoctrinador de Ferrer podría revitalizarse: las noticias del Mediterráneo oriental sí auguraban un trueque de credos ganado en el campo de batalla

[982] ESPONERA CERDÁN, "Apuntes sobre la iconografía…", cit., p. 30.
[983] Traducción tomada de PÍO II, *Bula de la Canonización*…, cit., p. 7.
[984] PÍO II, *Bula de la Canonización*…, cit., pp. 9-10.

en Occidente. La imagen, mucho más directa y expansiva, no planteó dudas. Quien viera una representación de Ferrer lo reconocería advirtiendo sobre la necesidad de temer y honrar a Dios.

Es preciso considerar el *Chronicon* de Antonino Pierozzi, más tarde san Antonino de Florencia, elaborado poco antes de su muerte acaecida en 1459.[985] Como ya indicó Wittlin el texto gozaría de mayor difusión que la biografía escrita por Ranzano.[986] Se refuerza de nuevo que la predicación apocalíptica respondía a una estrategia de Ferrer para convertir. Antonino también aclara que la predicción errónea del valenciano no respondía a una mentira, sino a una opinión con gran fundamento con signos y autoridades de por medio, que en esta ocasión no fueron bien comprendidos por Ferrer, como ya le había ocurrido al propio Gregorio Magno. Llama la atención que se pretenda excusar al valenciano en un texto hagiográfico cuando la imagen oficial se decanta por el *Timete Deum et date illi honorem*, que tampoco aparece en la crónica del florentino.

Algunos textos posteriores muestran que esa posible omisión o al menos justificación a las equivocadas predicciones apocalípticas no es constante. Así, *Les llaors del gloriós pare sent Vicenç, de preïcadors*, elaboradas por el dominico Pero Martines poco tiempo antes de su ajusticiamiento a causa de su adhesión al príncipe Viana (1463), retoma la visión aviñonesa y el encargo divino, con una perspectiva similar a la vista en la *Vita* de Ranzano –deudora de la epístola– y que conecta, por poner un ejemplo, con una de las escenas representadas en el desaparecido retablo para la iglesia dominicana de la Seu d'Urgell. Así lo presenta Martines en el contexto apocalíptico:

No sens raho, puys vos essent malalt
lo Redemptor vos toca en la galta,
cobrant salut la persona malalta,
com a gigant prengues tan estrany salt.
Jesús dient: "Ve't, yo·t esper encara,

[985] SAN ANTONINO DE FLORENCIA (PIEROZZI, Antonino). *Chronica Antonini: tertia pars Historiarum Domini Antonini Archipraesulis Florentini, in tomis tribus diferetarum*. Título 23, cap. 8. Hemos consultado una edición suiza de 1491 digitalizada dentro del programa *Europeana*, consultable en red. En: http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=468924 (Fecha de consulta: 30/07/2014).
[986] WITTLIN, "Sobre les Vides de…", cit., p. 7.

Ves preycar lo gran juy ffinal,
lo qual seguint ab crit universal
ffes que·l dampnat mal viure desampara".[987]

Aunque quedan algunos escritos por considerar, podemos resumir que entre 1456 y 1465 contrasta la estereotipación iconográfica con el escaso resalte que otorgan los textos hagiográficos elaborados después de la canonización al asunto apocalíptico.[988] Pensamos que obedece al diverso registro en el que se establecían los distintos receptores de las fuentes. Mientras que los textos tenían una proyección social acotada a las élites, las imágenes presentaban al nuevo santo al conjunto de la población, un aspecto que refuerza la necesidad de un diseño acorde a las necesidades de la cristiandad en general y de los promotores en particular. Conviene aclarar que aunque las pinturas fueran comisionadas en principio por importantes personalidades o por dominicos, su impacto social trascendía al comitente, pues eran las imágenes y no los textos los productos que mejor se adecuaban a la presentación de un nuevo santo. Precisamente la elección del texto, por su propia naturaleza, vincula directamente a un promotor formado y aleja la posibilidad de imaginar la formación del estereotipo con el sabido lema bíblico como un producto de generación espontánea vinculada a las expresiones populares. En este sentido, gana protagonismo lo apuntado respecto a la inclusión del pasaje apocalíptico en el oficio litúrgico.

Décadas más tarde (circa 1500), sea por el impacto emocional de las imágenes o por su adecuación a la devoción popular las *Llaors del gloriós e benaventurat sent Vicent Ferrer, patró e fill de la insigne ciutat de València* sí recalcan la vertiente apocalíptica del santo.[989]

---

[987] MARTÍNEZ, Pero. "Lahors del gloriós pare sent Vicens, de Prehicadors". (Edición de Martín de Riquer). DE RIQUER MORERA, Martín. *Obras de Pero Martínez. Escritor catalán del siglo XV*. Barcelona: CSIC-Instituto Antonio de Nebrija, 1946, p. 112. En 1459, como advertimos en el tercer capítulo, Gonsalbo se comprometía a pintar a san Vicente Ferrer "*stant en lo article de la mort, aparech li Ihesucrist, sent Domingo, e sent Francesch, dies vade predica verbum Dei, quare aduch spectabo te*".

[988] Esos escritos no analizados presentan una datación muy comprometida por la escasa atención que han levantado. Sirva de ejemplo el himno presentado por DEL POPOLO, Concetto. "Per i santi Vincenzo Ferrer e Caterina da Siena". *Archivum Fratrum Praedicatorum*, nº. 74, 2004, pp. 277-278 o el que se halla en DREVES, Guido Maria (ed.). "Hymnodia Hiberica. Spanische Hymnen des Mittelalters aus liturgischen Handschriften und Druckwerken Römischen Ordos". *Analecta Hymnica Medii Aevi*, vol. 16, 1894, pp. 275-276.

[989] Los dos primeros milagros de los siete que se citan en total se vinculan con la visión de Aviñón y su predicación apocalíptica. El texto reproducido en FERRANDO FRANCÉS, *Sant Vicent Ferrer en…*, cit., pp. 77-78.

6.3. Personajes clave en la configuración del estereotipo vicentino

6.3.1. Calixto III

Smoller y otros autores han trabajado el posible usufructo obtenido de la canonización de Vicente Ferrer por las partes implicadas en el proceso, dando especial protagonismo a la casa bretona y al clero secular de Vannes. Desconocemos si existe estudio alguno que considere en profundidad la rentabilidad propagandística en su lucha contra el turco de la que pudo disfrutar el papa Calixto III. Más relevante es que no hemos hallado ningún autor que haya relacionado ese interés papal en la canonización de su conterráneo con el papel que pudo jugar el nuevo pontífice –y su círculo más cerrado– en la elección de una imagen que se ajustaba como anillo al dedo a sus objetivos. No compartimos las afirmaciones de Smoller sobre un rol del papa supeditado a las autoridades locales.[990] Quizá sea discutible afirmar con rotundidad que fuera Alfonso de Borja uno de los promotores ideológicos de la imagen del personaje que canonizó, pero sí que son muchos los indicios hasta ahora no tratados que invitan a pensar en ello.

El constante ascenso eclesiástico de Alfonso de Borja fue impulsado en gran medida por Alfonso V el Magnánimo, alcanzando el cénit de su carrera religiosa el 8 de abril de 1455, cuando pese a su avanzada edad (más de 75 años) fue elegido el sucesor de san Pedro. Sus dos grandes desafíos fueron recuperar Constantinopla para la cristiandad y finalizar la canonización de Vicente Ferrer, proceso en el que él mismo había participado directamente cuando fue nombrado comisario, antes de alcanzar el solio pontificio. Aunque su primer objetivo no lo alcanzaría, el mismo día de su elección el nuevo y anciano papa emitió un solemne voto con el que se comprometía a dedicarse por entero, "hasta la efusión de su sangre si fuera preciso", a la recuperación de Constantinopla:

[990] Señalaba la autora que el proceso de canonización empezó y finalizó en la Santa Sede, pero puesto que el papa podría trabajar sólo a partir de los materiales generados por personalidades locales con diversos intereses, su tarea era secundaria, casi irrelevante. Smoller no advierte que las comisiones las formaron los hombres de confianza del Papa, quien como vicario de Cristo era la máxima autoridad en esa cuestión. La mejor muestra de esa independencia respecto a las autoridades locales es la elección de Ap 14,7 para acompañar la imagen del nuevo santo. Un pasaje que no se menciona en ninguna de las encuestas. Eso sin descuidar que precisamente el papa que canonizó a Ferrer había ostentado previamente el cargo de delegado para los interrogatorios del proceso.

> Que el principal empeño del pontificado de Calixto III fuese la lucha contra el turco era obvio, si tenemos en cuenta la profunda repercusión que sobre la cristiandad tuvo la caída de Constantinopla, apenas dos años antes de que Alfonso de Borja accediese al papado. Si Europa entonces sintió el peso de la amenaza turca, de un modo especial recaía sobre el papa el deber de poner en guardia al pueblo cristiano frente a este peligro, como cabeza de la Iglesia que era todos esperaban de él la iniciativa necesaria para suscitar una vigorosa oposición al poder otomano.[991]

Sus esfuerzos fueron baldíos a causa del escaso compromiso que obtuvo de los diferentes reyes y príncipes europeos. Uno de los pocos éxitos que alcanzó el ejército cristiano se produjo el 14 de julio de 1456, aunque la noticia llegó a Roma el 6 de agosto. El suceso motivó la universalización de la fiesta de la Transfiguración. Alguna otra pequeña victoria de la fuerza papal le indujo a encargar una medalla en la que hizo grabar "*Hoc vovi Deo. Ut fidei hostes perderem elexit me*".[992] No disfrutó de más alegrías en este sentido. Sin duda fue su principal y más costosa preocupación. El problema radicaba en su mermada fuerza militar a causa de los constantes aplazamientos de colaboración de los diferentes estados europeos. Ni tan siquiera el rey aragonés, el antiguo máximo valedor de Alfonso de Borja mostraba su determinación en la cruzada, más interesado en lanzar bravuconadas al respecto que en pasar a la acción.[993] Aquella corriente mesiánica bajomedieval que oradores y literatos alentaron requería de una nueva figura dispuesta a convertirse en adalid de la cristiandad. Más que nunca era precisa la eclosión de un nuevo David que con la ayuda del papado pudiera materializar una empresa tan compleja. Esta asimilación del héroe cristiano ya había sido asumida por el propio monarca durante sus campañas conquistadoras.[994] Alfonso el Magnánimo disponía de muchas posibilidades de convertirse en ese nuevo rey mesiánico y como veremos, él mismo gozará en este sentido de beneficios proselitistas gracias a la nueva imagen de san Vicente Ferrer.

---

[991] NAVARRO SORNÍ, *Alfonso de Borja…*, cit., p. 379.

[992] Una foto de esta medalla se reproduce en SOLDEVILA, Ferran (dir.) *Història dels catalans*, vol. III. Barcelona: Ariel, 1966, p. 1184.

[993] No fue el único personaje que adoptó una doble moral ante el ideal cruzado, recuérdese por ejemplo el banquete de los votos del Faisán celebrado en Lille por el duque borgoñón Felipe el Bueno.

[994] Nos referimos a la aparición de la Virgen a Alfonso el Magnánimo en la desaparecida pintura de Jacomart representando la aparición al monarca de la *Madonna della Pace*, legitimando así la conquista partenopea. No se trata de un aspecto original, e incluso poderes menos representativos al menos territorialmente habían mostrado similar interés, es el caso de Ludovico d'Acaia. Cfr. GAFFURI, "«In partibus illis…", cit., pp. 118-119.

Pero la realidad no colmó las expectativas salvíficas. Unas palabras de Eneas Silvio Piccolomini –futuro Pío II– respecto a la situación del peligro turco y la nula reacción de la cristiandad ilustran lo explicado. Avanzan asimismo la opción de relacionar este escenario con la creación de la imagen de Ferrer en aras del primer interés de Calixto III. Piccolomini expresó:

> *La Cristianità non ha più capo; né il Papa né l'Imperatore sono più rispettati e obbediti; li trattano come miti [...]. Ogni Stato vuole il suo principe, ogni principe difende i suoi interessi. Qual voce potrebbe essere tanto potente da riunire sotto una sola bandiera tante forze antagoniste?*[995]

Esa voz aglutinadora de la fe cristiana pudo ser el nuevo santo, cuya imagen se expandió ampliamente por toda Europa. Su popularidad internacional merced al carácter itinerante de su acción evangélica y taumatúrgica resultaba idónea para la proclama expresada por Piccolomini. A diferencia de otros grandes santos predicadores como Nicolás de Tolentino (canonizado en 1446) o de Bernardino de Siena (santificado en 1450), Ferrer gozaba de una fama que traspasaba muchas fronteras antes de su canonización, y esta circunstancia le convertía en un personaje apto para combatir los nuevos temores ya cristalizados de la cristiandad. Además de su excepcionalidad territorial, la llegada a los altares de Ferrer se produce en el período más convulso del peligro turco, exactamente dos años después de la caída de Constantinopla, promovida por un papa compatriota cuyo máximo desafío fue recuperar los territorios orientales para la cristiandad.

En la misma coordenada temporal se halla Osmundo de Salisbury, canonizado por el propio Calixto III en 1457, pero parece evidente que su menor fama no invitaba a configurarlo como personaje acaparador de las inquietudes cristianas. Resulta significativo que el proceso de santificación del obispo normando, iniciado más de dos siglos atrás, culminara un año después que el del valenciano. Ferrer pudo concentrar los dos grandes intereses de Calixto III. La canonización del valenciano posibilitaba transformar a Ferrer en un símbolo, una especie de logotipo de la lucha contra el turco.

---

[995] Véase: DELUMEAU, Jean. *La Civilisation de la Renaissance*. París: Arthaud, 1973, p. 55; DANIEL-ROPS, Henri (PETIOT, Henri). "La Chiesa del Rinascimento e della Riforma", tomo I. *Storia della Chiesa del Cristo*, vol. IV. Torino: Marietti, 1957, p. 65.

O mejor aún, retomando la cita de Piccolomini, el peligro otomano requería de una nueva *auctoritas*, y cuál mejor que la de un Ferrer recién ascendido a los altares de la santidad. No importa el orden, sino la confluencia de ambos factores.

Lo cierto es que hay más argumentos para relacionar al pontífice tanto con la canonización como con la configuración de la imagen oficial. La profecía de Ferrer se había manifestado errática y el Juicio Final no había llegado, sin embargo, el temor a Dios ante esa proximidad del final de los tiempos estaba entonces más justificado que incluso en el período que predicó Ferrer. Pese a que el Cisma se había resuelto, el mundo cristiano se enfrentaba a un peligro exterior que se antojaba imparable.[996] Las cartas que llegaban a la sede papal informaban del deseo, factible a tenor de las informaciones, de Mehmed II de tomar Roma.[997] Aquellas advertencias vicentinas sobre la llegada del Anticristo diluidas con el paso del tiempo según hemos visto en las encuestas del proceso podían convertirse en un revulsivo para el combate, literal, contra el principal enemigo de Cristo, dispuesto a gobernar el mundo que estaba conquistando.

No olvidemos que en la homilética vicentina la llegada del Anticristo se entendía como el episodio previo al Juicio Final. Aquellas epístolas que comprometían el futuro de Roma por el avance conquistador de Mehmed II comparaban al sultán otomano con Nerón, Belzebuth o Satanás, es decir, con precursores o con distintas versiones del Anticristo.[998] La analogía estaba servida. No sólo entre las élites culturales.

Precisamente fueron los predicadores de las órdenes mendicantes los encargados de advertir a la población de la llegada de ese nuevo y definitivo Anticristo encarnado en el enemigo turco.[999] En sus intervenciones no olvidaban solicitar ayudas económicas para la cruzada. Cabe destacar que el propio autor de la *Vita* de Ferrer desarrolló tales tareas. El dominico Pietro Ranzano, pocos meses después de presentar la vida del santo valenciano a sus hermanos de orden, acudió a Roma a las exequias en honor de Juan

---

[996] Una muestra práctica de ese temor general puede ser el "*Avalot del dia del Corpus*" en Valencia. El 5 de junio de 1455, durante la procesión del Corpus Christi, se corrió el rumor de una inminente invasión turca en la ciudad, lo que produjo una urgente organización defensiva. Cfr. CARRERES ZACARÉS (ed.), *Libre de*…, vol. II, cit., pp. 596-597.

[997] Cfr. PERTUSI, Agostino. *La caduta di Costantinopoli: le testimonianze dei contemporanei*. Milano: Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, 1976, en especial p. 63, donde se reproduce la carta de Isidoro de Kiev a Nicolás V. Otro ejemplo, en la página 49 de la misma obra de Pertusi.

[998] Cfr. PERTUSI, *La caduta di*…, cit., p. 16.

[999] Cfr. PERTUSI, *La caduta di…,* cit., pp. 38-39.

Hunyade, héroe del sitio de Belgrado ya citado. Ranzano fue elegido hacia 1461 comisario de Sicilia para la cruzada, cargo que ejerció al menos hasta 1467, y que compaginó, como él mismo informa, con la difusión del culto a san Vicente Ferrer.[1000] La vinculación de Calixto III y de Ranzano con la cruzada –principal promotor y comisario respectivamente– refuerzan la opción de asociar la imagen vicentina a las necesidades específicas de la cristiandad. Puede objetarse que en la biografía oficial no aparece el *Timete Deum*, aunque como vimos sí se evoca a un Ferrer predicando la llegada del Anticristo y del Juicio Final. Además, ya se ha analizado la incorporación del pasaje apocalíptico en el oficio litúrgico. La necesidad de dotar a la cristiandad de un mensaje escatológico lo más impactante y popular, a modo de cuña publicitaria, pudo intervenir en la elección de ese pasaje apocalíptico específico.

La posible lectura de la imagen de Ferrer en clave de instrumento propagandístico contra el turco puede tener su manifestación plástica en el retablo realizado para la capilla Griffoni de San Petronio de Bolonia (figuras 78, 79, 81 y 82), una obra donde algunos elementos orientalizantes se han vinculado con referencias a ese gran temor y en la que paradójicamente no aparece el pasaje de Apocalipsis 14,7.[1001] Sin embargo, no nos interesa recalcar tanto la particularidad de este retablo, como el contenido de carácter universal que podría llevar implícito la advertencia de Ferrer, habitualmente escrita en un libro abierto o en una filacteria. Lamentablemente hemos encontrado pocos datos sobre algunos estandartes que lucieron las diversas flotas papales entre 1455 y 1457 y en ninguno aparece el santo valenciano. El conocimiento de su inclusión en este tipo de imágenes reforzaría aún más algo que el resto de noticias parecen confirmar.[1002] Sí que nos consta la creación en Venecia de una *scuola militare*

[1000] TERMINI, Ferdinando Attilio. *Pietro Ransano umanista palermitano del sec. XV*. Palermo: Trimarchi, 1915, p. 58.

[1001] En el próximo capítulo se aborda en profundidad el retablo.

[1002] En septiembre de 1455 la flota papal supervisada por el arzobispo de Tarragona Pedro de Urrea, portaba una imagen de San Pedro, otra de Santa Tecla, y otras tres con las armas papales. Desconocemos el contenido de otros estandartes realizados para el cardenal Trevisán a principios de julio de 1456.Cfr.: NAVARRO SORNÍ, Miguel. *Calixto III Borja y Alfonso el Magnánimo frente a la cruzada*. València: Ajuntament de València, 2003, p. 106; NAVARRO SORNÍ, *Alfonso de Borja*…. cit., p. 453. Navarro envía a despacho de Calcaterra del 23 de septiembre (ASM SPE, *Roma*, 42, nº 232). Véase también la noticia publicada por Müntz sobre el encargo de Calixto III a principios de 1456 de "*11 parvis tabulis depictis cum figuris certorum sanctorum ad cognominandum galeas*", en MÜNTZ, Eugène. *Les Arts à la cour des Papes pendant le XVe et le XVIe siècle*, vol. I. Paris: Ernest Thorin, 1878, p. 205, en formato digital proporcionado por la University of Wisconsin – Madison. En:

que llevaba su nombre, aprobada por Consejo de los Diez el 12 de abril de 1458.[1003] Resulta más que coherente la elección de la profecía apocalíptica vicentina como nuevo acicate para una cristiandad que Calixto III requería unida para la causa cruzada, su principal objetivo durante su papado. Circunstancia que armoniza perfectamente con su segunda meta, la canonización de Vicente Ferrer, realizada con gran celeridad, como indica la bula de canonización redactada por Pío II en 1458.[1004] Esa urgencia bien podría relacionarse con el ya tratado asunto de la necesidad de aquella voz aglutinadora de la cristiandad.

Según algunos autores, Alfonso de Borja había proporcionado un testimonio irrefutable sobre el don profético de Ferrer, quizá incluso antes de su elección papal, materializado en su propia persona.[1005] Está demostrado que el futuro papa y el futuro santo concidieron en el invierno de 1410 en Lleida, pero lógicamente no es comprobable que se produjera el vaticinio del dominico sobre la llegada de Alfonso de Borja al papado y la canonización de Ferrer por parte de aquél.[1006] Sea como fuere, un documento de mayo de 1455 da cuenta explícita de esa profecía. Entre otras alusiones a tal vaticinio destacan aquellas insinuadas o manifiestas por autores muy cercanos a la figura de Calixto III, caso de Juan de Capistrano o del propio Eneas Silvio Piccolomini.[1007] Desde un punto de vista devocional puede ser complejo rebatir que Ferrer realizó tal profecía. Desde un prisma histórico resulta muy factible que tal oráculo fuera una invención proselitista de Alfonso de Borja. Vaticinio borgiano o vicentino, fue para mayor gloria del Borja, elegido como azote del turco –como él mismo grabó en la medalla ya citada– y de su familia. Si como hemos pretendido demostrar al tratar el primer objetivo de Calixto III, el don profético de Ferrer estuvo

---

https://archive.org/details/lesartslacourde04mngoog (Fecha de consulta: 27/01/2015). Las escasas noticias sobre las galeras del Cardenal Trevisán en ZURITA, *Anales de…*, vol. 7, cit., Libro XVI, cap. XXXVII (p. 157).

[1003] Noticias al respecto en SAFFREY, Henri Dominique. "Les images populaires de Saints dominicans à Venise au XV siècle et l'édition par Alde Manuce des *Epistole* de sainte Cathérine de Sienne". SAFFREY, H. D. *Humanisme et imagerie aux XVe et XVIe siècles. Études iconologiques et bibliographiques*. Paris: Vrin, 2003, p. 42 (nota 99). En la misma ciudad, en la iglesia de san Zanipolo (de los Santos Juan y Pablo) se erigió un altar en honor a san Vicente Ferrer en 1454. Cfr. GOFFEN, Reona. *Giovanni Bellini*. Milano: Federico Motta, 1990, p. 274.

[1004] PÍO II, *Bulla Canonizationis…*, cit., pp. 379-380

[1005] En especial NAVARRO SORNÍ, "Descubren un documento…", cit.

[1006] REQUESENS I PIQUER,"Vaticinis borgians…", cit., p. 17.

[1007] REQUESENS I PIQUER,"Vaticinis borgians…", cit., pp. 4-10. Capistrano, además de un reconocido predicador mendicante, fue uno de los héroes del sitio de Belgrado, evidenciando una concatenación de los intereses explicados ya en la figura de Ranzano.

presente como voz unificadora de la cristiandad, esta misma gracia del dominico intervino en su propia canonización, a saber, el segundo propósito del papa, cuyo ascenso a la sede pontificia también había sido anunciado por *Mestre Vicent*. Más que casualidad, parece un programa diseñado por lo que hoy denominaríamos un publicista: dos profecías al servicio de las dos grandes preocupaciones de Calixto III. En este sentido mostramos nuestra disconformidad con los argumentos esgrimidos por Smoller acerca del supuesto problema que implicaba la predicación apocalíptica del valenciano para su canonización.[1008] Ranzano dio cuenta sin tapujos del encargo recibido en Aviñón para predicar sobre el final de los tiempos, amparándose en esencia en la carta de 1412.

El milenarismo encendido de Ferrer sirvió a Calixto III como vehículo para galvanizar una empresa terrenal, de idéntica forma a la que a él le había servido otra profecía vicentina para exaltar su ascenso al papado. Una procesión que mandó realizar el pontífice en Siena conectaba los dos grandes propósitos:

> *A dì 5 d'aprile frate Giovanni di Santo Spirito per comandamento di Papa Calisto fe´fare in tre dì tre divote processioni e fe´ vestiré di bianco fanciulli,' fanciulle con croci rosse in petto e ghirlande d'ulivo in testa. El terzo di istero chiuse le buttighe e padroni co' loro popolani e co' loro e vestiti a bianco della parocchia tutti per le perdonanze, tutto perchè il turco non prosperasse*.[1009]

Nótese que la ceremonia, con claro afán de advertir sobre el peligro del turco se celebró el 5 de abril de 1456, efeméride de la muerte del santo. Demasiada casualidad si consideramos que otra célebre intervención de Calixto III se produjo precisamente el primer aniversario de la canonización de Ferrer. Efectivamente, el 29 de junio de 1456, "el Sumo Pontífice se dirigió a todos los obispos de la Iglesia, exhortándolos a hacer

---

[1008] Las críticas, de considerarse como tales, son muy tibias, y sería más apropiado hablar de una voluntad justificadora. SMOLLER, *The Saint and…,* cit., capítulo 5.

[1009] FECINI, Tommaso. "Cronaca senese di Tommaso Fecini (1431-1479)". MURATORI, L.A. (ed.). *Rerum italicorum scriptores: raccolta degli storici italiani dal cinquecento al millecinquecento*. (A cura di Alessandro Lisini e Fabio Iacometti), tomo 15, parte 6b, p. 867, disponible en red. En: http://archive.org/stream/p6brerumitalicarums15card#page/866/mode/2up (Fecha de consulta: 31/08/2015).

oración y penitencia con todos los fieles cristianos a fin de alcanzar la protección divina contra Mahomet."[1010]

La *Cronaca de anonimo veronese*, otra de las fuentes del siglo XV que aúnan el camino de los dos valencianos nos ofrece una imaginada exhortación de Ferrer a un adolescente Alfonso de Borja, dando cuenta de una posible y posterior incitación a la elección de la imagen vicentina como impulsor del temor de Dios:

> *Fanciulo, fa che diventi da bene vivi in timor di Dio costumatamente, che ancor nella tua vita serai da l'unità cristiana exaltato, et in tal tempo per te el mio nome sera anco ne le bocche de cristiani riverito et exaltato*.[1011]

La cronología incierta y el carácter ilusorio de la conversación restan fiabilidad al documento, que bien pudo crearse a posteriori y que logró contagiarse por otros derroteros a nosotros desconocidos de aquello que hemos tratado de aclarar. Es llamativo que Ferrer pidiera supuestamente a Alfonso de Borja que promoviera el temor a Dios.

La elección del lema *Timete Deum et date illi honorem* como texto asociado a la imagen vicentina pudo responder en parte a un deseo de Calixto III que obtendría el beneplácito de la orden dominica. Aunque el camino pudo ser inverso. Ninguna institución como la orden dominica demostró el deseo de ver a su hermano en los altares de la santidad.

6.3.2. Los notables representantes de la orden dominica

Smoller indica en el prefacio de su penúltima y ambiciosa investigación que uno de sus objetivos era seguir "*the effort to create and stabilize an image of the now saint Vincent Ferrer along lines dictated by the papal curia and the Dominican*

[1010] Cfr. GARCÍA VILLOSLADA, Ricardo; LLORCA, Bernardino. *Historia de la Iglesia Católica. III. Edad Nueva. La Iglesia en la época del Renacimiento y de la Reforma católica*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1999, p. 371, envían a RAINALDI, Odorico. *Annales Ecclesiastici,* tomus XVIII, anno 1456, nº. 19-24.

[1011] ANÓNIMO. "Cronaca di anonimo veronese (1446-1488)". (Edita da Giovanni Soranzo). *Monumenti storici pubblicati dalla R. Deputazione Veneta di Storia Patria, serie terza, Cronache e diarii,* vol. IV. Venezia: R. Deputazione Veneta di Storia Patria, 1915, pp. 79-80.

leaderships".[1012] Sin embargo, en esta afirmación y en el posterior desarrollo de su investigación se perciben dos vacíos. El primero es el nulo valor que atribuye a la figura de Calixto III, aspecto que nosotros hemos intentado paliar por su trascendencia. El segundo es el deseo, quizá descomedido, de pretender asociar la imagen oficial del santo al milagro del niño descuartizado.[1013] Cierto, se representó en diversas ocasiones este episodio, pero no fue esa la imagen estandarizada de Ferrer. Así lo muestra el abundante número de productos que representan al santo valenciano con el anuncio del Juicio Final en comparación con el rocambolesco milagro. El éxito de sus promotores ideológicos fue indiscutible: ¿quién no asocia al dominico con la llegada del final de los tiempos?[1014]

Compartimos con la cita de Smoller la adjudicación del protagonismo en la configuración de la imagen a la curia papal y a los dominicos. A diferencia de lo concerniente al posible interés del pontífice en la canonización de Ferrer, especialmente manifiesta en el contexto del peligro turco, los dominicos no cesaron en su empeño de ver santificado a su hermano desde su defunción en 1419. Esta particularidad sirve para recalcar que en torno a una canonización, además de la devoción, se mueven diversos beneficios y sus usufructuarios entran en juego en función de la situación. Nada más fallecer Vicente Ferrer el deseo de sus hermanos por llevarle a la santidad se hizo palpable. Además de los dominicos, los franciscanos, el clero secular bretón y los duques de Bretaña establecieron los primeros pasos para idéntico objetivo. No sólo los suculentos intereses económicos entraban en liza. La rivalidad por el mayor prestigio de las dos órdenes mendicantes se remonta prácticamente a sus orígenes: la perfección de san Francisco, *alter Christus*, justificó un orgullo entre los hermanos menores por disponer del santo más perfecto de la cristiandad.

[1012] SMOLLER, *The Saint and…*, cit., p. 14.

[1013] Smoller llega a indicar que no era posible estandarizar la imagen del nuevo santo y que el milagro del niño descuartizado narrado por Ranzano proporcionaba material para un nuevo icono visual: "*Unable to establish a single, stable image of the newly canonized Vincent Ferrer, Ranzano did, however, succeed in popularizing the miracle of the chopped-up baby, which became a virtual emblem of the new saint and a near universal in early hagiography*".Cfr. SMOLLER, *The Saint and…,* cit., prólogo. Rusconi vincula ese milagro con una referencia al Corpus Christi vejado por sus enemigos, con una lectura del producto en clave antijudaica y antimusulmana. Cfr. RUSCONI, "Declinazioni iconografiche…", cit., pp. 205-208.

[1014] Este mismo argumento valdría para sostener que el milagro del niño descuartizado no es el estereotipo de la imagen vicentina: ¿En qué grado ha trascendido la asociación de ese episodio al santo dominico?

Especialmente a partir de la canonización de Pedro de Verona se manifiesta una competencia dominica por disponer de más santos y de mayor prestigio.[1015] La propagación en el cuatrocientos de la imagen de santa Catalina recibiendo los estigmas entre las casas dominicas fue para la orden de predicadores un modo de replicar la excepcionalidad citada de san Francisco "… *e fu anche un modo per porsi alla pari con i detti Minori nella rivalità che li opponeva gli uni agli altri con sempre maggiore asprezza*."[1016] Esa acrimonia pudo revitalizarse dada la relevancia que Predicadores y Menores presumían a Vicente Ferrer y Bernardino de Siena respectivamente, adalides de la predicación populista y carismática en el siglo XV, a los que, como vimos en el capítulo primero, unió Ranzano por primera vez en su biografía del valenciano. En ese supuesto encuentro Ferrer asume lógicamente el rol del maestro.

De lo que no cabe duda es que fue habitual que las respectivas órdenes a las que pertenecieron los nuevos santos –o aspirantes a ello– se encargaran de realizar una campaña publicitaria que incluyera, además del contenido particular en sus sermones, la representación del ínclito personaje.[1017] Encuadrando cronológicamente la canonización de Vicente Ferrer se pueden citar los ejemplos de Mónica, madre de san Agustín y cuya canonización no se conoce, y de san Buenaventura.[1018] El 4 de enero de 1430, reunida la orden agustina en capítulo general en Montpellier se dicta: "*Item hortamur omnes priores nostri Ordinis ut faciant imagines beate Monice in eorum depingi ecclesiis ut devotio matris Patris nostri augeatur*".[1019] En 1482, el mismo año en que fue canonizado san Buenaventura, los franciscanos promovieron la representación del nuevo santo en cada una de sus casas. Otro caso significativo es el de Nicolás de Tolentino. No fue canonizado hasta 1446 y desde su muerte en 1305 sus representaciones responden principalmente a encargos de miembros de su orden. El

---

[1015] Asunto tratado en VAUCHEZ, André. *La santità nel Medioevo*. Bologna: Il Mulino, 1989, pp. 72-73.

[1016] VAUCHEZ, *La santità nel…*, cit., p.75. Se indica asimismo que sin el esfuerzo de sus hermanos de orden por difundir su vida e imagen, su fama no hubiera traspasado los territorios de la actual Italia.

[1017] Además de difundir ciertos rumores entre el vulgo sobre la necesidad de canonizar a Ferrer para remediar los rebrotes pestíferos. Cfr. VELASCO GONZÁLEZ, "De València a Vannes…", cit., p. 403.

[1018] Los dos ejemplos que a continuación siguen, así como parte de su desarrollo, extraídos de COBIANCHI, Roberto. "Raphael, Ceremonial Banners and Devotional Prints: New Light on Città di Castello's Nicholas of Tolentino Altarpiece". BOURDUA, L.; DUNLOP, A. (ed.). *Art and the Augustinian Orden in Early Renaissance Italy.* Aldershot: Ashgate, 2007, p. 213.

[1019] COBIANCHI, "Raphael, Ceremonial…", cit., p. 213, envía a DO ROSARIO, Antonio; ALONSO, Carlos. "Actas inéditas de diez capítulos generales: 1419-1460". *Analecta Augustiniana*, nº. 42, 1979, p. 61.

Cappellone de San Nicolás en Tolentino (1310), un políptico pintado por Nicolò di Pietro en la casa agustina de Pesaro y un retablo conservado en la iglesia de San Nicolás de Pisa, son productos patrocinados por agustinos para casas agustinas.[1020]

Con estos precedentes y consecuentes a partir de las analogías procesales, puede afirmarse que los dominicos fueron los más constantes en la pretensión de canonizar a Vicente Ferrer. Las varias representaciones de Fray Angélico, la de Agostino di Marsillio, las controvertidas de Gubbio, así como la biografía de Nider, van en una dirección que converge en la de otros tres dominicos que materializan las pretensiones de sus hermanos y que, con autoridad compartida con Calixto III, pudieron ser claves tanto en la canonización del santo como en la creación de esa imagen.

El primero de ellos fue el obispo de Vannes, Ives de Pontsal. Señalaba Vauchez de modo genérico que uno de los instrumentos empleados por las órdenes mendicantes para difundir la devoción de sus nuevos santos fue el papel desempeñado por los obispos salidos desde sus propias filas.[1021] Particularmente, Esponera indica que fue este obispo dominico quien lideró la promoción de la canonización de su hermano de orden, como ya vimos en el apartado donde tratamos los frescos de Kernascléden.[1022]

No menos importante se postula la figura de Marcial Auribelli, quien recién nombrado Maestro General de los dominicos ordenó durante el capítulo de Nantes en 1453 la recopilación de hechos milagrosos vinculados al valenciano. Auribelli tomó un papel activo en el desarrollo de la canonización, pues fue el suministrador de las preguntas efectuadas en el proceso napolitano, además de ser quien estableció el orden de las preguntas y de los testigos.[1023] Smoller aludía a la encuesta partenopea como el instrumento que ofrecía la imagen de Ferrer más cercana a la deseada por la orden dominica, a saber, la de un predicador idealizado. No encontramos razones por las que separar una configuración de la personalidad vicentina atribuida a través del proceso

---

[1020] Suscita ciertas dudas otro ejemplo señalado por Cobianchi conservado en la Iglesia agustina de San Esteban representando a San Nicolás protegiendo a la ciudad, pues según otras fuentes fue comisionado por el rico mercante Paolo Guglielmo Donnini. En todo caso, el predominio de la orden agustina en la difusión de su hermano todavía sin canonizar es incuestionable.

[1021] VAUCHEZ, *La santità nel*…, cit., p.75.

[1022] Recuérdese la epigrafía conmemorativa analizada en Kernascléden.

[1023] La afirmación puede contrastarse a tenor de lo expuesto tanto en las premisas del proceso napolitano como en algunas de las declaraciones. Cfr. *Proceso de Canonización...*, pp. 155, 164, 172, *passim*.

napolitano a Auribelli de la próxima tipificación de su icono, aunque el resultado fuera diverso por la distinta naturaleza y finalidad de la presentación textual e icónica. Ranzano reforzaba el papel desempeñado por Auribelli cuando los cardenales escrutaban el material reunido de las encuestas, definiéndole como esmerado abogado capaz de inculcar las oportunas presiones. Como Maestro General de la Orden, Auribelli estuvo en constante desplazamiento, posibilitando su contacto con el recuerdo de Ferrer en diversos territorios que el santo recorrió. Y, cómo no, facilitando su nueva imagen a través de los textos. El papa y el propio Auribelli comisionaron a Ranzano –el otro dominico fundamental en el proceso de canonización– la biografía y el himno de san Vicente Ferrer.[1024]

El formidable trabajo de Smoller da buena cuenta del protagonismo de Ranzano en la elaboración de una imagen concreta del santo definida a través de su *Vita* y otros textos que ya hemos visto y que hemos llevado algo más lejos especialmente a través del ofico litúrgico. El dominico estaba hacia 1450 al servicio de Alfonso el Magnánimo en Nápoles y fue llamado al capítulo general de Nantes en el que Auribelli se comprometía a trabajar para obtener la santificación de su hermano. Calixto III valoró con admiración todas sus capacidades eruditas, teológicas, humanistas, etc., y lo hizo llamar a Roma, estando presente en la ceremonia de canonización del santo cuya vida él mismo estaba a punto de escribir. Formando parte de la curia papal, las tareas de Ranzano fueron compensadas por el pontífice, que le otorgó el obispado de Lucera. Ya hemos visto su papel activo en la cruzada. Si resulta indudable que Ranzano es uno de los principales creadores de la figura vicentina merced a su obra literaria ¿qué circunstancia impide que, como máximo conocedor del recuerdo más vivo de Ferrer, interviniera directamente en la configuración de su imagen visual? La elección de esa imagen era algo trascendental, implicaba una apuesta de futuro de cuyo éxito dependía

[1024] Sobre la polémica atribución del himno, véase el capítulo donde publicamos el contenido tocante a Ferrer del ms. 81 de la catedral de Valencia. La figura de Ranzano fue estudiada en TERMINI, *Pietro Ransano umanista…,* cit.; TERMINI, "*Ricostruzione cronologica…"*, cit.; BARILARO, Antonio. "Pietro Ranzano...", cit.; FERA, Vincenzo. "Cultura classica e mediazione umanistica negli Annales di Pietro Ranzano". ALBANESE, G. *et al*. *La cultura siciliana del Quattrocento*. Messina: Sicania, 1988, s.p. Véase también: KAEPPELI, Thomas. "Petrus Ransanus (Ranzanus) Siculus". KAEPPELI, Th. *Scriptores Ordinis Praedicatorum Medii Aevi*, vol. III. Romae ad S. Sabinae: Istituto Storico Domenicano, 1980, pp. 253-255.

la universalización de su hermano santo,[1025] en la que precisamente los predicadores actuaban como eje vertebrador.

Como breve excurso descuella el caso valenciano por razones obvias. Como veremos, los dominicos valencianos pronto dispusieron de al menos dos imágenes del nuevo santo, y no menos sintomático es que ya antes impulsaran la dote económica que el gobierno municipal valenciano aportó para la causa canonizadora. El dominico Martí de Trilles consiguió esa donación para una santificación que los propios jurados interpretaron como: "*…qual cosa serà molt gran honor axí de la dita ciutat com de tot lo regne, que hun religiós tal e natural d'aquesta ciutat fos canonitzat*".[1026]

Retomando el asunto principal, objetivamente, no se nos ocurre ningún motivo por el que no fuera alguno de los dominicos analizados, si no los tres, los que propusieran o dieran el visto bueno (a una supuesta sugerencia papal) al *Timete Deum et date illi honorem*. Lejos de lo especulativo, la acción conjunta tanto entre los dominicos como con el papa está más que demostrada. Ranzano, ya al servicio de Auribelli y del pontífice, escribía al primero una carta explicando lo que él esperaba de su vida de san Vicente Ferrer: estimular a la gente a desdeñar la vida presente y todas sus tentaciones voluptuosas.[1027] El objetivo de su obra literaria confluía con el de la imagen oficial del santo que probablemente se dio a conocer el día de la canonización, pocos días antes o simultáneamente a cuando empezaba Ranzano a escribir la *Vita*. El temor de Dios ante la proximidad del Juicio Final que se agregó a la imagen de Ferrer era un pasaje bíblico idóneo para, en una frase, sintetizar el propósito de Ranzano. Si Ranzano no hubiera trabajado al servicio de otros, nos atreveríamos a apuntar que fue él quien diseñó ese estereotipo del valenciano, pero no podemos olvidar que fue una pluma que trabajaba al servicio del papa y de los dominicos. Por otro lado, si Auribelli, entonces máximo responsable de los Predicadores, recibía información de Ranzano sobre el empeño fundamental de sus textos, podría conjeturarse que Ranzano obró con cierta libertad

[1025] Aunque algunos trabajos han mencionado sucintamente el mayor o menor impacto en la cristiandad de determinados santos a causa de su iconografía, es ésta una suculenta vía por explorar todavía.
[1026] Cfr. RUBIO VELA, Agustín (ed.). *Alfons de Borja y la ciudad de Valencia (1419-1458)*: *colección de documentos del Archivo Histórico Municipal*. Valencia: Fundación Valencia III Milenio, 2000, pp. 86 y 204-205 (doc. 101). En octubre de 1453 los dominicos valencianos ya habían recaudado y entregado una suma para agilizar el proceso, cfr. GÓMEZ GARCÍA, "Del proceso de…", cit., pp. 11-12.
[1027] SMOLLER, *The Saint and…,* cit., cap. 4 (nota 20).

respecto a sus hermanos y que su concierto tenía mayor compromiso con Calixto III.[1028] Aun así, algunos autores indican que Ranzano actuó también como mano derecha de Auribelli.

No es descabellado que papa, humanista, y maestro general de la orden dominica crearan esa imagen del valenciano. Ya se ha señalado la trascendencia de esa nueva y definitiva iconografía destinada a emocionar la cristiandad. La gigantesca figura de Ferrer debía resumirse en una única imagen bidimensional y sus creadores conocían la relevancia de su decisión.[1029] En este sentido comulgaría la necesidad de buscar aquel pasaje más provocador, sugerente y populista para la creación de un estereotipo, sin olvidar el objetivo citado por Ranzano y el posible usufructo de los promotores de la santificación. Quizá un estandarte que encabezaría la solemne procesión en Roma el día de la canonización, o quizá unas estampas repartidas ese mismo día, representaban un punto de partida sin retorno destinado a reproducirse en retablos, esculturas, vidrieras, banderas, xilografías, libros de horas e himnos, sermonarios, etc. La nueva imagen de Ferrer le convertía en el nuevo héroe de la tradición joaquinita: el último nuncio de una renovada edad apostólica encaminada a la parusía final. Su relevancia para el vulgo superaría en este sentido la de cualquier otro santo. Y los dominicos obtendrían grandes beneficios materiales, pero también espirituales, en sintonía con el propósito de Ranzano. Aunque el vaticinio vicentino se había mostrado erróneo, el contexto invitaba a repensar su reclamo. Imagen y textos, diseñados en gran medida por los dominicos para iletrados y letrados respectivamente, erigían a su hermano con idéntico propósito pero diverso camino. La hagiografía, con el estilo plano que anunciaba Ranzano, buscaba el rechazo social a lo terrenal, pero no se concentraba en la cuestión apocalíptica, a diferencia de la iconografía.[1030] Pese a la relativa accesibilidad formal de los textos de Ranzano, pensamos que en la promoción de la imagen prevaleció que su impacto sería mayor, como así se demostró.

[1028] En palabras de Ranzano, escribió la *Vita* para que "las cosas que son narradas aquí puedan ser entendidas por varias personas, cultas o no". Cfr. SMOLLER, *The Saint and…,* cap. 4.

[1029] El calificativo de bidimensional va en relación con la teoría que expondremos al inicio del próximo capítulo sobre una imagen primigenia del santo valenciano en formato de estandarte.

[1030] Aludiendo a otras obras propias, Ranzano también señala que atenuaba su nivel retórico para alcanzar un público más amplio.

6.3.3. Duques de Bretaña

A diferencia del papel protagonista del papa y de la orden dominica en la configuración de la imagen vicentina, no creemos que los duques de Bretaña o la Casa de Aragón participaran en ese asunto. No al menos de manera activa. No obstante, está ampliamente documentada su implicación en la canonización del valenciano, con intereses particulares comunes pero con desigual punto de partida. Las armas de ambas casas desfilaron en Roma el día de la canonización de Ferrer,[1031] pero a nuestro parecer ni Pedro II de Bretaña ni Alfonso V el Magnánimo gozaron de suficiente autoridad para inmiscuirse en tan delicado asunto como era la creación de la imagen de un nuevo santo. Si la canonización del valenciano supuso para los Montfort una oportunidad para reforzar su autoridad local, para el Magnánimo implicaba desde un punto de vista más propagandístico que real, la coyuntura necesaria para mostrarse como nuevo héroe de una cristiandad amenazada.[1032]

La casa bretona había estrechado los lazos con Ferrer durante los últimos meses de vida del dominico. Los interrogados en Vannes y alrededores indicaron que incluso la duquesa le había amortajado. Cierto o no, la ciudad bajo gobierno de los Montfort disponía de lo más indispensable para obtener los mayores beneficios, los restos del dominico. De ahí que, casi de cuerpo presente, se estableciera la conocida disputa por la conservación de su cuerpo, resuelta mediante unas disposiciones establecidas por el duque de Bretaña Juan V, quien junto al obispo de Vannes Amaury de la Motte fue el pionero en reclamar la canonización del valenciano. Con mayor o menor sutileza, son muchos los autores que han señalado que la conservación de su cuerpo se convirtió en el motor fundamental del desarrollo de la ciudad, en un proceso similar al que habían experimentado otras urbes que conservaban reliquias de otros santos.[1033]

Además del impulso económico y comercial fruto de esa situación, debe considerarse el valor legitimador que confiere un futurible santo a sus más allegados. El reciente gobierno de los Montfort en el ducado era resultado de una dura confrontación

---

[1031] Como documentaremos más abajo.

[1032] Velasco apuntaba el posible estrechamiento de vínculos entre las dos casas a raíz de esta causa, señalando el probable envío de una colección de milagros del Duque Juan V al infante Enrique, hermano de Alfonso el Magnánimo. Cfr. VELASCO GONZÁLEZ, "De València a Vannes…", cit., p. 405.

[1033] Cfr. VELASCO GONZÁLEZ, "De València a Vannes…", cit., p. 401.

que había dejado entre las bajas de sus oponentes a Carlos de Blois, hombre cuyo proceso de beatificación se inició en 1368. Esta circunstancia, unida a los posibles levantamientos contra una autoridad puesta en entredicho, propiciaba que la figura de Ferrer se convirtiera en una herramienta de legitimación de lo más oportuna.

Poco después de morir Ferrer, Juan V rompió con la tradición de imitar las monedas acuñadas por los reyes de Francia y empezó a emitir monedas específicamente bretonas, incluyendo la sintomática expresión "*duc par la grâce de Dieu*".[1034] Este nuevo título, manifestación de sacra legitimación, se adjuntó a otros formatos como sellos o encabezamientos epistolares. Otra muestra de esa conexión es que la duquesa Juana había declarado anteriormente el deseo de ser sepultada en el convento de los franciscanos pero prefirió como eterna morada la catedral de Vannes, siguiendo la práctica de la *depositio ad sanctos*, cuando el proceso de la canonización de Ferrer siquiera había dado comienzo. Cabe destacar que los duques dispusieron los derechos de gestión de los restos del futuro santo, lo que significaba que ni tan siquiera la Iglesia tenía unos lazos tan estrechos con los restos del dominico como la casa Montfort. Estos aspectos asociados a la cercanía entre la generación coetánea a Ferrer y el dominico se extrapolan a los sucesores de la dinastía en el poder.

Pedro II de Bretaña nombró a Guillermo de Coetmur –miembro del cabildo de la catedral de Vannes–, su representante en las gestiones del proceso de canonización. Coetmur fue el encargado de organizar la encuesta bretona, en la que sintomáticamente el primer milagro que se recoge otorga un papel fundamental a Pedro II en la ya iniciada causa canonizadora. El moribundo Perrinus recibe durante una visión la figura de Ferrer quien antes de sanarlo le insta a que, una vez recuperado, vaya a comunicarle al duque que debe llevar a buen fin la canonización. El fortalecimiento de los lazos de esa encuesta no se reduce a la coparticipación de milagros.[1035] Otro testigo bretón afirmó escuchar a Ferrer diciendo que quería ser enterrado donde le placiera al obispo de Vannes y al duque de Bretaña, respuesta de revisable credibilidad pero idónea para autorizar a las citadas autoridades de los derechos de las reliquias del valenciano.

[1034] Véase SARRAZIN, Jean-Luc. "Yves Coativy, La monnaie des ducs de Bretagne de l'an Mil à 1499". *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, vol. 115, nº. 3, 2008, pp. 196-199.

[1035] Aunque con menor intensidad, ecos de un uso propagandístico basado en la coparticipación de milagros se percibe también en el testigo número 8 del proceso napolitano, en este caso lógicamente en favor de Alfonso el Magnánimo. El declarante confirmaba la presencia del rey Fernando I de Aragón en un milagro acaecido en Lleida. Cfr. *Proceso de Canonización...*, cit., pp. 162-163.

Además de exaltar las capacidades taumatúrgicas del sepulcro de Ferrer –con los pingües beneficios para el erario local que ello conlleva–, el proceso supervisado por Coetmur liga indisolublemente a la familia ducal con Vicente Ferrer.

El contenido de las declaraciones efectuadas por los testigos bretones pudo estar influido por directrices más o menos explícitas de las autoridades locales, cuyo empeño en convertirse en principales impulsores del proceso queda manifiesto cuando Juan V hace redactar los milagros del valenciano apenas fallecido o cuando años más tarde, el 14 de julio de 1455, el propio Calixto III envió una carta al sucesor de Juan V, el duque Pedro II, agradeciéndole su enorme compromiso y el de sus predecesores. Alfonso de Borja resumía al duque lo explicado más arriba, la canonización de Ferrer presumía la gloria de los Montfort.[1036] Los Montfort ostentarían el ducado de Bretaña sólo hasta 1491, cuando mediante política matrimonial, el ducado pasó a formar parte de la corona francesa. La legitimación sacra de los Montfort no fue impedimento para los avances territoriales de la Casa Valois.

6.3.4. Alfonso el Magnánimo

Si la casa Montfort disponía de grandes argumentos con los que esgrimir su cercanía al santo durante los últimos meses de su vida, el Magnánimo podía complacerse de ver alcanzar la santidad a uno de los principales impulsores de su condición real.[1037] Ya vimos que el propio Vicente Ferrer anunció en Caspe la elección

---

[1036] "*Pour votre personne et votre illustre maison une gloire qui ne périra point*". Citado por VELASCO GONZÁLEZ, "De València a Vannes…", cit., p. 407, que envía a MOUILLARD, J. M. *Vie de saint Vincent Ferrier*. Vannes: G. de Lamarzelle, 1856, pp. 326-327.

[1037] Con una visión más global, tanto Molina i Figueras como Jaspert han estudiado el interés de la promoción de nuevos santos por parte de Alfonso el Magnánimo. Véase: JASPERT, Nikolas. "Santos al servicio de la Corona durante el reinado de Alfonso el Magnánimo (1419-1458)". D'AGOSTINO, G.; BUFFARDI, G. (coor). *XVI Congresso internazionale di Storia della Corona d'Aragona*, Vol. II. Napoli: Paparo edizioni, 2000, pp. 1839-1857. Sobre la expansión política del culto a san Vicente Ferrer, MOLINA I FIGUERAS, Joan. "La hagiografía del poder. Acerca del sentido político de las imágenes de santos producidas en Nápoles y Barcelona a mediados del cuatrocientos". BÉRCHEZ, J; GÓMEZ FERRER, M.; SERRA DESFILIS, A. (ed.). *El Mediterráneo y el arte español*. *Actas del XI Congreso del CEHA*. Valencia: (sin nombre de editorial), 1998, pp. 87-96. Una breve bibliografía en torno a los lazos entre Ferrer y el Magnánimo: ESPONERA CERDÁN, Alfonso. "Alfonso V, el Magnánimo y san Vicente Ferrer". *Debats*, nº. 104, 2009, pp. 103-114; GÓMEZ, Vito-Tomás. "Alfonso el Magnánimo y la canonización de san Vicente Ferrer". *Debats*, nº. 104, 2009, pp. 115-117.

de Fernando de Antequera como nuevo monarca aragonés, y que no dudó en defender a los Trastámara en territorios relativamente hostiles a su proclamación. No sorprende que Alfonso el Magnánimo envíe una carta el 6 de octubre de 1450 al papa solicitándole la canonización de *Mestre Vicent Ferrer*. Además de esta cuestión en permanente recuerdo, las exigencias contextuales de mediados del siglo XV podían reactualizar esas necesidades propagandísticas, ahora con mayores miras. El peligro turco, concebido como manifestación o preámbulo del anticristo, amparaba la necesidad de crear la imagen de un monarca cristiano vinculado a la divinidad que entroncara con una corriente milenarista de gran arraigo en la Corona de Aragón y otros territorios. Recordemos cómo Eiximenis narraba la llegada del anticristo y su gobierno, sólo restituido porque: "*A açò ajudarà molt un sant papa qui será lavors reparador de la santa Sgleya, qui haurà per ajudador un sant emperador ab lo qual farà passatge general en la Terra Santa…*".[1038] Aunque la relación con Calixto III se hizo distante al final de sus vidas por cuestiones políticas, no debe olvidarse que el éxito de Alfonso de Borja fue en buena parte fruto del favor de Alfonso el Magnánimo. Desde luego la analogía estaba servida. El monarca enviaba el 28 de abril de 1455 desde Castelnuovo una epístola al nuevo papa y viejo servidor suyo Calixto III, solicitando la agilización de la causa, en la que recalca la conterraneidad de pontífice, rey y futuro santo.[1039]

Por otra parte, ya vimos el celo del papa por la materialización de la cruzada, que se hizo público en la ciudad de Valencia el 14 de mayo de 1455. Los jurados de esta ciudad enviaron al pontífice una carta lisonjera en la que explican que Cristo tenía predestinado para Calixto III convertirlo en su vicario para acabar con el horror del Levante, que debía ser sanado por "*un fortíssim cabdill i un pastor sanctíssim*" y ese caudillo "*será el restaurador de la gran Constantinoble perduda, el conculcador i dissipador de l'infedilíssim turc*".[1040] ¿Quién mejor que el Magnánimo para postularse como libertador del pueblo cristiano oprimido por el infiel? Esta asimilación profética en el imaginario colectivo contaba además con el apoyo de los títulos y honores que ostentaba y detentaba el Magnánimo, a la sazón protector de los importantes líderes milicianos de la resistencia antiturca. Debe recordarse la titulación real empleada por su

[1038] Extraído de HAUF I VALLS, "Profetisme, cultura literària…", cit., pp. 115-116.
[1039] *Diplomatari Borja. Documents de l'Arxiu de la Corona d'Aragó (1444-1458),* vol. 4. (Edición dirigida por Carlos López Rodríguez). València: edicions 3i4, 2007, pp. 195-199. En la carta queda de nuevo manifiesta la otra gran preocupación del nuevo papa, la guerra contra el turco.
[1040] HAUF I VALLS, "Profetisme, cultura literària…", cit., p. 130.

cancillería: "*Nos, Alfonsus, rex Aragonum, Sicilie citra et ultra farum, Valencie, Hungarie, Iherusalem, Maioricarum, Sardinie et Corsice, comes Barchinone, dux Athenarum et Neopatrie ac etiam comes Rossilionis et Ceritanie*". Que se titulara rey de Jerusalén no hacía más que reforzar esa sensación de nuevo David, ahora al servicio del pueblo cristiano. Eso sin contar los halagos de los eruditos de su corte,[1041] que en algunos casos no hacían más que recoger y modificar aquellas prácticas iluminadas desarrolladas durante todo el bajomedievo, especialmente en la primera mitad del siglo XV, empeñadas en la búsqueda de un redentor cristiano.[1042] Algunas presentaban a los primeros Trastámaras, y en especial a Alfonso el Magnánimo como *vespertilio destructor Sarracenorum*, título ya meritado por su padre dado su particular éxito en la llamada Reconquista.[1043] En esta dinámica mesiánica nadie como el Magnánimo podía verse tan beneficiado de la santidad de aquél que nombró rey a su progenitor, otorgándole una posición preminente en ese usufructo, quizá más propagandístico que real. Señala Molina que "*il sogno della sconfitta totale degli infedeli e della conquista di Gerusalemme costituì un elemento cardine nell'immaginario di molti monarchi medioevali, uno dei più notevoli dei quali fu indubbiamente Alfonso*". [1044]

Podría ponerse en tela de juicio el verdadero compromiso para con la causa cruzada de esos monarcas, incluido el Magnánimo, interesado más en la defensa de determinados puntos estratégicos para sus intereses comerciales y territoriales que en recuperar Constantinopla, y posiblemente, más comprometido con la apariencia que con la acción. El apogeo de esa imagen de monarca cristiano abiertamente declarado a enfrentarse a los infieles y que a su vez fuera acompañado del empuje de un conterráneo como primera autoridad eclesiástica se cristalizó con Fernando y su esposa Isabel,

---

[1041] Alabanzas retóricas de su corte de humanistas no le faltaron. El Panormita escribía: "[…] *sine controversia regum principumque omnium, quos nostra aetas tulerit et sapientissimus et fortissimus*". Jordi de Centelles añadía: "*major que Alexandre en mansuetut e temprança, egual ab Cèsar en clemència e diligència cavallerosa*". Ambos ejemplos y algunos más en HAUF I VALLS, "Profetisme, cultura literària…", cit., p. 120.

[1042] Sobre esta cuestión: AURELL, "Messianisme royal…", cit.

[1043] Asunto tratado en profundidad en MOLINA I FIGUERAS, Joan. "*Contra Turcos*. Alfonso d'Aragona e la retorica visiva della crociata". ABBAMONTE, G. *et al.* (a cura di). *La battaglia nel Rinascimento meridionale: moduli narrativi tra parole e immagini.* Roma: Viella, 2011, pp. 97-110. Otras lecturas acerca del *Vespertilio* en el trabajo de Aurell citado en la nota anterior y en IVARS, Andrés. "Orige i significació del «Drach alat» i del «Rat penat» en les insignies de la ciutat de València". *III Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, vol. II. Valencia: Imprenta Hijos de F. Vives Mora, 1923, pp. 49-112.

[1044] MOLINA I FIGUERAS, "*Contra Turcos...*". cit., p. 98.

calificados por Alejandro VI como los Reyes Católicos. La política de purificación religiosa de éstos nada tuvo que ver con la postura de Alfonso el Magnánimo, quien sin embargo no dudó, al igual que otros monarcas coetáneos, en mostrarse como el elegido para la empresa contra el turco. Podría citarse un gran cartel que hizo escribir en Nápoles en 1453 advirtiendo al Gran Sultán Mehmed que de no renunciar a su autoridad en Constantinopla, sería castigado con gran horror. Con idéntico fin declaró públicamente en varias ocasiones y con la pompa necesaria, que él acabaría con el gran temor europeo.[1045] No actuó demasiado en consecuencia, quizá por estar implicado en otros problemas más acuciantes. Quizá por sus desavenencias con quien fuera su principal apoyo en su larga tribulación con diversos papas precedentes, Alfonso de Borja.

Es evidente que la legitimación a tal efecto que le proporcionaba la santidad de Ferrer no tendría parangón. Incluso la imagen estereotipada del valenciano con el lema *Timete Deum*, subrayaba la necesidad de esa figura mesiánica. Aunque Auribelli y Ranzano –a los que hemos otorgado un papel fundamental en la elaboración del estereotipo vicentino– estuvieron en diversas épocas al servicio de Alfonso el Magnánimo,[1046] valoramos como improbable la injerencia del monarca en el asunto de la configuración de la imagen de Vicente Ferrer, puesto que la principal fuerza motriz fue la Iglesia. Eso no es óbice para contrastar por otro indicio que el Magnánimo, por devoción o por interés, evidenció su proximidad hacia el futuro santo valenciano. En 1437 decidió construir el panteón propio de su dinastía en el mismo edificio en el que había profesado Vicente Ferrer, y junto a ella se levantaría pocos años más tarde la capilla del recién canonizado. Tal vez en la decisión de la ubicación del panteón familiar subyacía el deseo de, emulando a la duquesa bretona, realizar una versión algo sucedánea de una *depositio ad sanctos*. Actitud que pudo ser retomada por algunos de sus familiares. Nuera del Magnánimo y esposa de Ferrante de Aragón, Isabel de Chiaramonte, promovió la devoción a san Vicente Ferrer en la iglesia de San Pedro Mártir de Nápoles y le dedicó en ella una capilla, que pasaría a llamarse Capilla Real,

---

[1045] MOLINA I FIGUERAS, "*Contra Turcos...*". cit., pp. 100-101.

[1046] Ya mencionamos el caso de Ranzano en 1450, quien además llegó a convertirse en el tutor de Juan, cuarto hijo de Ferrante e Isabel de Chiaramonte en 1475. Ryder señalaba una noticia donde Auribelli se define como *consiliarus e familiaris* del rey en junio de 1454, precisamente cuando el proceso de canonización está en pleno desarrollo. Véase: RYDER, Alan. *El reino de Nápoles en la época de Alfonso el Magnánimo*. Valencia: Alfonso el Magnánimo, 1987, p. 114.

por su expreso deseo de ser enterrada en ella. Más abajo daremos cuenta del retablo que encargó a Colantonio, según recientes estudios, quizá el mismo año en que se produjo la canonización del valenciano.[1047] La literatura del momento no deja dudas respecto al estrecho nexo entre los Trastámara y el santo. El tratado citado de Joan de Bur (1425) planteaba inquietudes apocalípticas, desembocando en una alabanza hacia la elección de un rey castellano para la Corona de Aragón gracias a la intervención de Ferrer. Este hecho lo retomaba el oriolano Llop d'Espejo (Lupo de Specchio) en su *Summa dei re di Napoli e Sicilia e dei re d'Aragona*, incluyendo además un vínculo entre la legitimidad dinástica de los Trastámara y la reciente canonización de Ferrer:

> *...che era fermata la ellecione del re don Ferrando, publicata per sancto Vincenso, perché fo canoniczato per papa Calisto lo dì de santo Petro et santo Paulo; perché si fosse estata injusta eleccione, non fora stato santo Vincenso, et Dio non averia concordato la eleccione et canoniczato en uno dì sancto Vincenso della festa de sancto Petro e sancto Paulo.* [1048]

6.3.5. El clero secular bretón

Ya vimos las funciones desempeñadas por los obispos Amaury de la Motte e Yves de Pontsal, el primero nada más expirar Ferrer y el segundo a partir de 1451. También hemos señalado el trascendental papel de Guillermo de Coetmur, integrante del cabildo catedralicio de Vannes durante el proceso bretón, cuyo esfuerzo se revela no sólo en la calidad ya tratada, sino en la cantidad, con esos más de 300 encuestados. El abundante enriquecimiento patrimonial de la catedral de Vannes se documenta excepcionalmente en el proceso de canonización bretón, siendo paradigmático lo expuesto por el testigo número 283 para comprender el montante de la operación.[1049] El resultado más notorio de esos beneficios fue la necesaria ampliación de la catedral para albergar el creciente número de peregrinos. Sin embargo, no parece que fuera

[1047] TOSCANO, Gennaro. "Isabella di Chiaromonte (1424-1465), reine de Naples et sa commande à Colantonio du Retable de saint Vincent Ferrier". BOUSMAR, E. *et al*. (ed.). *Femmes de pouvoir, femmes politiques durant les derniers siècles du Moyen Âge et au cours de la première Renaissance*. Bruxelles: DeBoeck, 2012, p. 598.

[1048] FERRANDO FRANCÉS, *Sant Vicent Ferrer en…*, cit., pp. 65-66.

[1049] *Proceso de Canonización...*, cit., pp. 417-418. Un trabajo indispensable para comprender la vinculación entre el progreso de la diócesis y la canonización de Ferrer es el ya citado de LE MENÉ, *Histoire du diocèse…*, cit.

competencia del clero secular de Vannes intervenir en esa configuración de la imagen de Ferrer. Además de razones obvias de autoridad e incumbencia, las lecturas de su proceso convierten esencialmente al valenciano en obrador de milagros post-mortem con el claro deseo de atraer a nuevos peregrinos a su casa y causa particular. Lejos de un necesario mensaje con carácter universal para la cristiandad.

6.4. A modo de colofón

Hemos pretendido asimilar la aparición del lema *Timete Deum* en la iconografía vicentina partiendo de dos contextos diferenciados. En el primero de ellos, vinculado al período del personaje histórico, hemos descubierto con sorpresa que no fue su cita más empleada. Del mismo modo se ha evidenciado que el final de los tiempos no fue el asunto principal de su predicación, aunque probablemente sí el que más expectación levantaba. En este primer marco, gana protagonismo la epístola enviada a Benedicto XIII, si bien no hay indicio alguno para unir de manera equiparable Ap 14,7 a Ferrer antes de su canonización al grado que sí alcanzará más tarde. Los textos generados inmediatamente antes y a continuación de la santificación han abarcado el segundo núcleo de la pesquisa. Entre sus resultados remarcamos que sólo el oficio litúrgico se presenta como material sensible de retroalimentarse con la imagen vicentina que a partir de 1455 conquistó el continente, si bien el conjunto de datos nos induce a pensar que la imagen dispuso de una génesis autónoma. Paralelamente a los textos hemos ideado un argumento hasta ahora no tratado y que en el siguiente capítulo cristalizamos. Alguien tuvo que decidir esa nueva y definitiva imagen. Sus probables promotores, entre los que descuellan Calixto III y los dominicos, tuvieron que afrontar una relevante decisión en la que entraban no pocos intereses que trascendían ampliamente la figura del nuevo santo.

LA CONFIGURACIÓN DE LA IMAGEN DE SAN VICENTE FERRER EN EL SIGLO XV

VOLUMEN II

TESIS DOCTORAL

Presentada por:
Óscar Calvé Mascarell

Dirigida por:
Dr. Amadeo Serra Desfilis

Universitat de València
Facultat de Geografia i Història
Departament d'Història de l'Art
Programa de doctorado Historia del Arte. Código: 3030

Valencia, 2016

San Vicente Ferrer, Silvestro di Pietro.

7. La elevación al altar del apóstol de Europa

7.1. La presentación del nuevo santo

En uno de sus trabajos Esponera preguntaba por qué principalmente a fines de la segunda mitad del siglo XV se fijó la tradición vicentina apocalíptica.[1050] Existe un error de planteamiento en la cuestión y un consecuente equívoco en su respuesta ya citada. Es incoherente retrasar a fechas tan tardías esa tradición vicentina apocalíptica cuyo verdadero altavoz universal –tomando como posible germen parte de su predicación y la carta a Benedicto XIII– es el núcleo central de este apartado. A ciencia cierta sabemos que en la misma década en la que es canonizado el dominico se realizó un gran número de productos artísticos presentando a Ferrer con su advertencia sobre el Juicio Final. Si ya hemos aludido a las diversas circunstancias que pudieron instigar a los posibles promotores de su imagen a elegir esos distintivos, en este espacio daremos cuenta en primer lugar de la posible fecha que marca el inicio de esta iconografía vicentina, y no menos importante, reivindicaremos el poder de la imagen como agente generador y estabilizador de la citada tradición vicentina apocalíptica.

Smoller sostiene que en otros procesos de canonización medievales la imagen oficial era el primer paso para facilitar la asimilación deseada del personaje a santificar por los testigos antes y durante el proceso, aproximándose así a la imagen pretendida a través de las encuestas. En el caso de Vicente, la canonización vino primero. Tanto la vida como el retrato embalado del santo vinieron después.[1051] En casos análogos al del valenciano se contrasta que la presentación de la imagen oficial se pudo producir durante la propia canonización. Hipótesis que también explicaría la inclusión del *Timete Deum* junto a Ferrer incluso antes de la presentación de la *Vita* elaborada por Ranzano.

[1050] ESPONERA CERDÁN, Alfonso. "Uno de los focos de la presentación apocalíptica de la figura de san Vicente Ferrer". *Escritos del Vedat*, nº. 30, 2000, p. 368. En la misma página respondía: "Pienso que responde fundamentalmente a la imperante preocupación en algunos por la necesaria y urgente reforma de la Iglesia, por la conversión de vida y reforma de las costumbres, que algunos historiadores denominan «intentos de reforma» y otros «prerreforma católica»". En nuestra opinión, la tradición apocalíptica se gestó en el contexto de la canonización merced a unas necesidades específicas, empleándose como medio difusor la iconografía del nuevo santo.

[1051] SMOLLER, *The Saint and…,* cit., cap. 4.

A nuestro entender la nueva imagen figurativa del valenciano concentró preocupaciones particulares: sus impulsores sabían de su relevancia, y no parece que se supeditara a los textos del momento. Lamentablemente solo hemos hallado una narración fidedigna sobre lo que aconteció aquel 29 de junio de 1455.[1052] Fue precisamente Ranzano quien por carta informó a Giovanni da Pistoia sobre lo que ocurrió durante la canonización. Aunque la epístola se redactó en 1463, el texto está contagiado y entremezclado con otros escritos previos.[1053]

Escribiendo sobre la ceremonia de canonización de Ferrer, Ranzano indicó la celebración de una procesión hacia la Basílica de San Pedro, decorada ex profeso para la ocasión:

> *Pendebant undique ex templi culmine lumina pene innumerabilia. In parietibus autem alte ardebant undique cereae faces, quarum numerus duorum ferme millium fuit. Eratque luminum omnium talis tantusque decor, ut quaedam stellati, micantisque coeli facies videretur. Decorabant quoque non parum solemnitatem tum Alphonsi regis, tum Petri ducis Britaniae praeclara insignia, quae ante agmen fratrum praedicatorum per*

[1052] Asesorados por el Padre Vito Tomás Gómez y por Miguel Navarro hemos decidido aplazar la visualización de algunos legajos conservados en Roma que pudieran referir aspectos de la ceremonia de canonización de Ferrer. Mientras que Miguel Navarro nos aconsejó desistir sobre la consulta del Archivo de la Cámara Apostólica (invitándonos a investigar en las crónicas italianas coetáneas), el padre Vito Tomás Gómez consultó por nosotros el legajo correspondiente a *Archivum Generale Ordinis Praedicatorum*, signatura X, 2943/1-2, en la iglesia de Santa Sabina de Roma, del que no se obtuvieron resultados satisfactorios. Asimismo hemos consultado las siguientes crónicas: *Cronaca di Anonimo Veronese*, cit.; DELLA TUCCIA, Niccolò. *Cronaca de' principali fatti d'Italia dall'anno 1417 al 1468*. (Edita da Francesco Orioli). Roma: Tipografia delle belle arti, 1852. En el seno de la obra ya citada de MURATORI, Ludovicus Antonius *et al*. (ed.). *Rerum Italicarum…*, cfr.: FECINI, "Cronaca senese di…", cit.; DELLO MASTRO, Paolo. "Il Diario e memorie delle cose accadute in Roma 1422-1482" (a cura di Franceso Isoldi); DI LELLO PETRONE, Paolo. "La mesticanza: 18 agosto 1434-5 marzo 1447", (a cura di Franceso Isoldi); PALMIERI, Matteo. "Liber de temporibus: aa. 1-1448" también denominado "Historia florentina", (a cura di Gino Scaramella). Otras fuentes de las que en algunos casos hemos obtenido valiosa información son: MURATORI, Luigi (ed.). *Gli Annali d'Italia dal principio dell'era volgare sino all'anno 1750, tomo nono: Dall'anno 1401 all'anno 1500*. Monaco: Agostino Olzati, 1763; *Diplomatari Borja. Documents de l'Arxiu de la Corona d'Aragó (1444-1458)*. (Edición dirigida por Miquel Batllori y Carlos López Rodríguez). 4 volúmenes. València: Edicions 3i4, 2002-2007; *Llibre de les solemnitats de Barcelona*: *edición completa del manuscrito de l'Arxiu Històric de la Ciutat*, *vol. I (1424-1456)*. (Edició d'Agustí Duran i Sanpere i Pere Josep Sanabre). Barcelona: Institució Patxot, 1930; MERLINI, Giovanni (detto Giovanni Di Mastro Pedrino Depintore). *Cronica del suo tempo*, vol. II (1437-1464). (Edita da Gino Borghezio e Marco Vattaso). Roma: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1934.

[1053] Recordamos que el objetivo de esta carta es colmar los deseos de Giovanni da Pistoia, que solicita el texto que años atrás había elaborado Ranzano. El humanista satisface parcialmente la petición al enviarle, además del carmen dedicado al valenciano, un resumen de su *Vita*, extraída de su obra más ambiciosa, *Annales omnium temporum*, y que el mismo Ranzano transcribe *celeriter*. Véase VILLANUEVA, *Viage literario…*, tomo 4, cit., pp. 274-304. La advertencia sobre la urgencia del texto en p. 276.

urbem deferebantur. Eis enim designabatur tantorum principum sumptibus maximam ex parte talem rerum fieri apparatum. Alia praetera facta eo die sunt, quae solemnitatem in primis decuere. Omissa tamen ea facio, ne versari videar in re cognitu parum necessaria.[1054]

El texto escueto, con omisiones voluntarias de Ranzano por la escasa aportación que les conferiría el dominico, revela la importante presencia de las armas de la casas de Aragón y de Bretaña. Algunos datos son corroborados por otras fuentes.[1055] El humanista no menciona nada sobre símbolos dominicos ni papales. Probablemente porque dada su evidencia, era asunto intranscendente para el relato. Otras canonizaciones del siglo XV invitan a pensar (o documentan específicamente) que los timbres papales y los de la correspondiente orden del santo que se canonizaba también figuraban tanto en San Pedro como en el transcurso de la procesión que recorrían desde sus respectivos conventos hasta el Vaticano. Aunque ligeramente posterior e idealizado, podemos observarlo en el noveno mural al fresco realizado por Pinturicchio para la librería Piccolomini de la catedral de Siena en la que se representa la canonización de Catalina de Siena.[1056] Un discurso idéntico podría ampliarse a la presencia de imágenes figurando el personaje que iba a ser canonizado ese mismo día, confirmada a través de las fuentes.[1057]

La escasez documental sobre la ceremonia de canonización vicentina la afrontamos con una breve historia comparada en la que descuella el caso de san Nicolás de Tolentino, cuya renovación iconográfica, posiblemente al igual que en el caso del valenciano, se produjo sobrevenida la santidad. El paralelismo es lícito tanto por las concomitancias en el ceremonial de la canonización como en la configuración de sus respectivas imágenes, concordantes en sus formas en un breve lapso temporal.

[1054] VILLANUEVA, *Viage literario…*, tomo 4, cit., pp. 297-298.

[1055] En los gastos de la Corona napolitana se refleja: "*Anno 1455 Giugno 23. Alfonso fa costruire una bandiera con le armi di Aragona con frange di oro e di seta cremisi, e per la quale vi sono bisognati 1400 pani di oro battuto. Quale bandiera è servita pel giorno in cui è stato canonizzato maestro Vincenzo Ferreri*)." Cfr. MINIERI RICCIO, Camillo. "Alcuni fatti di Alfonso I d'Aragona dal 15 aprile 1437 al 31 maggio 1458". *Archivio Storico per le Provincie Napoletane*, vol. VI, 1881, p. 430.

[1056] Los frescos se realizaron hacia 1506, más de cinco décadas después de la canonización.

[1057] Sirvan de ejemplo las canonizaciones de Nicolás de Tolentino sobre la que ahondaremos o la de Catalina de Siena, sobre la que un testigo señalaba*:* "*In circulo ipsius debent esse arma domini pape et ecclesie et imagenes ipsius sancte canonisande et arma communitatis que canonisationem procurat*". Cfr. DYKMANS, Marc. *Le Cérémonial papal de la fin du Moyen Âge a la Renaissance*, *vol. 4*: *Le retour à Rome ou le Cérémonial du patriarche Pierre Ameil.* Roma: Bibliothèque de l'Institut Historique Belge de Rome, 1985, pp. 280-281.

La asociación de un texto breve a la imagen oficial de un santo no es una particularidad del estereotipo vicentino. Entre los santos bajomedievales pertenecientes a las órdenes mendicantes fue habitual la elección de un texto vinculado a su experiencia oratoria o vital, con variable rigor histórico. Nótese que la elección de un pasaje literario como principal distintivo iconográfico de los santos vincula el diseño a las clases privilegiadas y lo aleja de la formación de un estereotipo por generación espontánea.

Veamos algunos ejemplos de imágenes de santos vinculadas a textos breves. Muchas representaciones del dominico Pedro de Verona, canonizado en 1253, muestran el martirio del religioso, cuyo último acto según la hagiografía fue escribir con su propia sangre "*Credo in Deum*". Aunque en 1254 los dominicos ya habían impulsado su representación en todos los conventos dominicanos para fomentar su culto, no será hasta un siglo más tarde cuando aparezca representado por primera vez junto a las palabras escritas por el propio mártir.[1058] Santo Tomás de Aquino fue canonizado en 1323. Suele llevar escrito en el libro abierto que sostiene: "*Veritatem meditabitur guttur meum et labia mea detestabuntur impium*", si bien esta fórmula se presenta algo variable.[1059]

Más próxima a la fecha de canonización de Ferrer fue la santificación del agustino ermitaño Nicolás de Tolentino (1446). Aunque no pertenezca a la orden dominica es especialmente significativa para nuestro objetivo. A su figura se le asocia el texto de inspiración juánica: "*Precepta patris mei servavi*".[1060] Fallecido Nicolás el 10 de septiembre de 1305, su reputación como hombre santo y obrador de milagros era

---

[1058] ALCE, Venturino. "L'iconografia di san Pietro martire nel Duecento nella prima metà del Trecento". FESTA, G. (ed.). *Martire per la fede: San Pietro da Verona domenicano e inquisitore.* Bolonia: Edizioni Studio Domenicano, 2007, p. 316. Su inclusión parece que se debe tanto a este episodio descrito en la *Leyenda Aurea*, como a otro fragmento del mismo libro que narra cómo con siete años Pedro de Verona había aprendido el "*Credo in Deum*".

[1059] Pr 8,7 y sentencia que abre la *Summa contra Gentiles* del Aquinate. Aun así, no es difícil encontrar representaciones del santo en las que aparecen otros textos. Sirvan de ejemplo el fresco de Bonaiuto en la sala capitular de Santa Maria Novella en la que el libro que porta Santo Tomás lleva escrito "*Propter hoc optavi, et datus est mihi sensus; et invocavi, et venit in me spiritus sapientiae*" (Sb 7,7) , o el Triunfo de Santo Tomás de Aquino realizado por Filipino Lippi para la Capilla Caraffa en Santa Maria Sopra Minerva de Roma, en la que el texto que porta reza unas palabras de San Pablo que el dominico empleó en su Suma Teológica: "*Sapientiam sapientum perdam*". Veremos al Aquinate portando todavía otro texto en un grupo escultórico junto a san Vicente Ferrer, concretamente en la iglesia de Santo Domingo en Urbino.

[1060] Jn 15,10: "*Si praecepta mea servaveritis, manebitis in dilectione mea, sicut et ego Patris mei praecepta servavi, et maneo in eius dilectione.*"

bien conocida en Italia central. Su culto fue inmediatamente promocionado por los agustinos y las autoridades locales de Tolentino, quienes impulsaron los frescos que decoran la Capilla de San Nicolás en Tolentino en la basílica homónima realizados por Pietro de Rímini hacia 1310. En 1325 se abrió una investigación para examinar la solvencia de la canonización de Nicolás de Tolentino, escribiéndose de manera casi simultánea la vida oficial de mano del fraile agustino Pietro di Monte Rubiano en 1326.[1061] La canonización de Nicolás de Tolentino se demoró hasta 1446, durante el papado de Eugenio IV, si bien diversas bulas habían aprobado el culto al hombre cuando aún no era santo. En el amplio período que abarca desde la muerte del agustino en 1305 hasta su canonización se realizaron multitud de productos artísticos –algunos ya citados– con motivo de su adscripción a la orden agustina que no incluyeron el texto destinado a definir su imagen más habitual tras la santificación. Todo lo explicado recuerda el caso de Ferrer, quien antes de ser canonizado había sido representado en una carroza, en diversas casas dominicas y en varias parroquias sin una imagen completamente definida más allá de la actividad predicatoria. ¿Cuándo aparece por primera vez el texto juánico junto a la figura del agustino? En el estado actual de conocimiento, el día de su canonización. El 5 de junio de 1446 el evento comenzaba con una procesión que partía desde la iglesia de san Agustín en Roma hasta la basílica de San Pedro: agustinos, miembros de otras órdenes, cardenales, obispos y el pueblo romano formaban una comitiva encabezada por un estandarte rojo en el que se figuraba al nuevo santo con un libro abierto. Un testigo directo de esa procesión escribió:

> *De mane vero congregatis omnibus in ecclesia Sancti Augustini, non habentibus capas indutis tunicellis, diamiticis cum reliquiis, omnes mendicantes venerunt ad ecclesiam nostram. Tunc R(everendissi)mus pater noster generalis Magister Julianus de Salem de Sicilia ordinavit processionem, et primo ante omnes precedebat vexillum triumphale rubeum cum sancto Nicolao depycto in eo et in manu tenebat librum scriptum: «Precepta patris mei servari». Demum secuti sunt servite, carmelite, minores*

[1061] Su bula de canonización, promulgada por el papa Eugenio IV el 1 de febrero de 1447 puede consultarse en: SOCIÉTÉ DES BOLLANDISTES (ed.). *Acta Sanctorum. Septembris, tomus tertius*. Parisiis et Romae apud Victorem Palme, 1868, pp. 672-675. En las páginas 644-664 del mismo volumen puede consultarse la *Historia Beati Nicolai de Tolentino*.

et predicatores, et in fine omnium istorum nos fratres sancti Augustini videntes ita mirabiliter laudare et glorificare sanctum nostrum Nicolaum.[1062]

Se trata de una jugosa noticia pues sirve un precedente para una hipótesis que merece defenderse: más allá de las fuentes empleadas, el punto de inflexión de la imagen oficial vicentina y la consiguiente recepción por parte de toda la cristiandad pudo originarse durante su canonización. Siguiendo el ejemplo documentado de san Nicolás de Tolentino, cabe hipotetizar que fue aquel 29 de junio de 1455 cuando se produjo la génesis de una iconografía oficial que todavía pervive. Debe señalarse que el ceremonial no había mostrado variación en esos nueve años que separan las dos canonizaciones. [1063] En el caso del valenciano también se celebró una procesión similar, en la que sólo cabría sustituir sus integrantes (incluso más notables en el caso del valenciano), y el punto de partida de la comitiva, lógicamente una casa dominica en la santificación de Vicente Ferrer.[1064] Smoller esbozó la idea: "…*in early modern canonizations a series of banners displayed at the ceremony would literally establish the iconography of the new sant, thereby stabilizing the meaning attached to him or her*".[1065] Nosotros hemos presentado el ejemplo de san Nicolás de Tolentino y opinamos que aconteció de manera similar en el caso de Ferrer. Mediante uno o varios estandartes triunfales, y quizá con ayuda de estampas, la Iglesia pudo presentar al valenciano con el libro abierto cuyo contenido rezaba en este caso: "*Timete Deum et date illi honorem*".[1066]

[1062] DA BAGNOREGGIO, Angelo. (Edita da l'Ordine Agostiniana). "Solemnia Canonizationis Sancti Nicolai de Tolentino (1446)". *Analecta Augustiniana,* nº. 3, 1909-1910, pp. 236-237.

[1063] Entre estas dos santificaciones se produjo la canonización de san Bernardino (1450) donde a buen seguro también desfiló un confalón cuya imagen desconocemos. Cfr. CYRIL, Jasmin Wilson. *The imagery of San Bernardino da Siena, 1440-1500; An iconographic study*. Tesis de doctorado. Michigan: University of Michigan, 1991, pp. 101-102.

[1064] También en 1450 se produjo una similar procesión desde la iglesia franciscana de Santa María en Aracoeli hasta San Pedro, con motivo de la canonización de san Bernardino de Siena.

[1065] SMOLLER, "Northern and Southern Sanctity…", cit., p. 289.

[1066] El argumento pudiera ampliarse con referencias al ámbito laico. En diversas cortes fue habitual la inclusión de imágenes del monarca fallecido durante las exequias celebradas en la catedral. Así aparece documentado en Inglaterra desde 1327 y en Francia desde 1422. En un contexto mucho más próximo podemos señalar la representación sobre tela de Alfonso el Magnánimo a caballo, con espada en mano el 28 de julio de 1458 durante su funeral, o la pintura sobre tabla que se mostró durante las exequias del príncipe Carlos de Viana el 19 de junio de 1461. Cfr. FALOMIR FAUS, Miguel. *Arte en Valencia, 1472-1522*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1996, pp. 377-378.

7.2. Una mano primigenia

Tan especulativa como seductora se presenta la idea de sugerir nombres para señalar posibles autores materiales de esa nueva y futura imagen estereotipada de Vicente Ferrer. Salvador Johan, Jacomart, Johan Reixach, Lorenzo Antonio o algún anónimo pintor cuya documentación no ha dejado rastro, tuvo que ser la mano ejecutora de la primera imagen "oficial" de Ferrer. Obviamente, existió una inaugural representación del valenciano con las características ya advertidas pintada por algún artista. El punto de partida debe adscribirse al papel clientelar de aquellas personas o instituciones a las que hemos otorgado la promoción ideológica de la imagen, es decir, a Calixto III y a los hermanos dominicos. En esta dicotomía quizá prevalezca la primera opción puesto que el papel de comitente en los gastos de canonización sea más adscribible a la curia pontificia. Tomando como referencia el trabajo documental de Müntz, varios eruditos han abordado la relación de Alfonso de Borja con las disciplinas artísticas.[1067] De las fuentes transcritas de Müntz se infiere que durante su papado fueron dos los pintores a su servicio. Se trata del valenciano Salvador Johan y de un artista romano llamado Lorenzo Antonio.[1068] En las coordenadas contextuales de la canonización conocemos encargos de Calixto III a los dos pintores mencionados. En el caso de Salvador Johan:

> *1455. 14 mai. Discreto viro Salvatori de Valencia pictori pecunias infrascriptas pro infrascriptis rebus et causis, et primo: pro pictura duodecim vexillorum depinctorum (sic) cum armis, s.d.n. papae et romanae Ecclesiae pro trompetis sive tivicensis (tubicensis), quae associarunt s.d.n. papae et roman. [Eccles.] in die ipsius coronationis usque ad sactum Johanem, florenos auri de camera 30. Item pro centum triginta duobus armis depictis pro duobus palliis similiter cum armis s.d.n. papae et Ecclesiae factis, vid. Pro auro, argento, et manufactura, florenos similes 64. Item pro*

[1067] MÜNTZ, *Les Arts à la cour…*, cit., pp. 190-219; COMPANY I CLIMENT, Ximo. "El Papa Calixt III, mecenes d'art". COMPANY I CLIMENT, X. (a cura de). *Els Montcada i Alfons de Borja a la Seu Vella de Lleida*. Lleida: Amics de la Seu Vella, 1991, pp. 105-122; CARBONELL I BUADES, Marià. "Els papes Borja, l'art i la cultura". GONZÁLEZ BALDOVÍ; PONS ALÒS (coor.), *Xàtiva, els Borja…*, vol. I, cit., pp. 63-84.

[1068] Pocos años antes, hacia 1452, el todavía cardenal contrató supuestamente a Pere Reixach para la realización del retablo de Santa Ana de la Colegiata de Xàtiva. Hoy se discute si fue familiar de Joan Reixach, confirmando la teoría expuesta por Saralegui sobre la existencia de dos Reixach, o si por el contrario se trata de un error del copista y refería al propio Joan Reixach. Sobre la primera opción veáse: AGUILERA CERNI, Vicente. "En torno al problemático Jacomart". *Archivo de Arte Valenciano*, nº. 25, 1954, p. 79. También Gonçal Peris trabajó al servicio del cardenal Borja, pero su muerte en 1451 lo alejan de este análisis.

> *uno vexillo magno similiter cum armis domini nostri et Ecclesiae, cum frisis circum circa de auro et de argento, videlicet pro petiis auri fini 1350 et pro petiis argenti fini 500, in totum florenos auri de camera similes 27. Item pro duobus vexillis magnis cum seraphinis sive angelis in illis depictis, florenos similes 4. Item pro bastonibus et lanceis depictis cum armis d.n. et Ecclesiae ad portandum aliqua vexilla de suprascriptis, in totum florenos similes 5…*[1069]

Aunque buena parte de la producción pictórica encargada por Calixto III se centró en su coronación y en los estandartes para la flota cruzada, es probable que esta noticia se deba relacionar con la canonización de Ferrer, y no con la obtención de la tiara papal por parte de Alfonso de Borja.[1070] Esta se produjo en abril de 1455, mientras que el documento es del 14 de mayo y refiere desde el día de su coronación hasta el día de San Juan, a saber el 24 de junio. El evento de especial relevancia más próximo a esa fecha fue la ceremonia de canonización del santo, sólo cinco días después de la señalada festividad. Pudiera objetarse que ese encargo quizá respondiera al acelerado anhelo de Calixto III por proporcionar parte del atrezo a su causa cruzada, pero supondría cierta precipitación por parte del pontífice, quien todavía no tenía preparada la lucha contra los infieles.[1071] Por otro lado, como vimos al principio de este capítulo, fue el 23 de junio de 1455 cuando se produjo el pago de los estandartes que encargó por su parte Alfonso el Magnánimo para la canonización. Es factible entonces que el pago papal refiera a los estandartes presentados en la ceremonia de santificación.

Si al igual que en el caso de san Nicolás de Tolentino la imagen de Ferrer fue presentada sobre un *vexillum*, la confluencia de indicios invita a citar a este Salvador Johan como uno de los posibles diseñadores de esa imagen oficial: un pintor especializado en estandartes y al servicio del papa en los días previos a la canonización.

[1069] MÜNTZ, *Les Arts à la cour…*, cit. p. 204. Otros encargos al pintor valenciano exhumados por Müntz son: "*12 Juillet. Salvatori de Valencia pictori pro auro, argento, et manufactura duorum magnorum vexillorum et (sic) portatorum Venetiis et datorum magistro galearum s.d.n. papae et romanae Ecclesiae flor…*"; "*31 Juillet. Au même, 80 flor. D'or: pro auro, argento et manufactura duorum vexillorum et duorum pannorum pro duabus trompetis, ac pro pictura trium capsarum laboratarum de auro fino et 4 aliarum et multarum armarum depictarum in diversis locis…*"; "*7 octubre. Au même: primo pro tribus vexillis magnis, de forma, longitudine, et latituduine illorum Anthonii de Olzina m*[i] *galea…*", etc.

[1070] A diferencia de lo que propuso MÜNTZ en la obra citada en la nota anterior, también en p. 204.

[1071] Aunque el pontífice publicó el 15 de mayo de 1455 una Bula de Cruzada, tardaría algunos meses en dar la primera muestra, tímida pero real, de una verdadera flota cruzada. No nos atrevemos a descartar que estos estandartes también pudieron hacerse para acompañar a los predicadores encargados de hacer pública la futura afrenta contra el turco.

Probablemente no sea más que una lógica coincidencia su conterraneidad con Ferrer, pues también concuerda con la del promotor, quien contó con los servicios de valencianos, catalanes y aragoneses en diversos campos. Otro factor a considerar sobre Salvador Johan es que además de ser perito en la elaboración de estandartes también tiene documentadas obras de devoción. En concreto dos crucifixiones realizadas a principios de 1456 para la habitación de Calixto III y la Cámara del Papagallo, así que no tendría impedimentos para elaborar pinturas figurativas.[1072]

Insistiendo en el carácter hipotético de lo expuesto, resulta fascinante señalar este y otros nombres: potencialmente, uno de ellos realizó la primera imagen oficial. El 20 de mayo fueron Laurentio Antoni "*et novem aliis sociis suis pictoribus*" los que recibieron su correspondiente pago por la realización de 526 escudos papales.[1073] Resulta casi imposible identificar este pintor. En el citado documento sólo se especifica que Larentio Antonii es de la *regione Columpnae*. La única figura a nosotros conocida que podríamos adscribir en base a esos datos sería un joven Antoniazzo Romano, procedente de ese *rione* y quien en 1461 estaba sin duda al servicio de la curia papal. Insistimos en el carácter rebatible de esta identificación, especialmente porque cuesta imaginar a un joven de apenas 20 años dirigiendo un taller de estas características, con al menos 9 artistas a su cargo.[1074] Por otro lado, el carácter tan seriado de este trabajo parece alejar al tal Lorenzo Antonio de la supuesta confección de un estandarte exclusivo destinado a presentar al nuevo santo.

Obviamente Calixto III pudo confiar tal responsabilidad a Jacomart, al prácticamente desconocido Pere Reixach al que ya había realizado un encargo –quizá era el propio Johan Reixach–, u otro pintor cuyo nombre permanecerá secreto hasta que algún nuevo documento concluyente dé luz al respecto. Jacomart, *lo feel pintor del rei*, podría encarnar el arquetipo del artista que recibió tal encargo.[1075] Valenciano de

---

[1072] CARBONELL I BUADES, "Els papes Borja, l'art…", cit., p.72.

[1073] MÜNTZ, *Les Arts à la cour…*, cit., pp. 204-205.

[1074] Volveremos sobre Antoniazzo Romano al tratar las *Meditationes* del dominico Juan de Torquemada, otro de los personajes que quizá pudo participar en la promoción de la canonización del santo como veremos en el capítulo sobre los primeros grabados vicentinos.

[1075] TORMO Y MONZÓ, Elías. *Jacomart y el arte hispano–flamenco cuatrocentista*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1913; AGUILERA CERNI, "En torno al problemático…", cit.; AGUILERA CERNI, Vicente. "Jacomart". *Archivo de Arte Valenciano*, nº. 32, 1961, pp. 80-95; DE SARALEGUI, Leandro. "De pintura valenciana medieval: en torno al binomio Jacomart-Rexach". *Archivo de Arte Valenciano*, nº. 33, 1962, pp. 5-12; COMPANY I CLIMENT, Ximo. "Los viajes de Jacomart y de Pablo de San

nacimiento, a buen seguro su camino también se cruzó con el de Alfonso de Borja. Ambos coincidieron en Nápoles y causaron admiración por sus respectivas cualidades al monarca. Tras pasar por la corte del Magnánimo, Jacomart pudo –al igual que ocurrió con el humanista Lorenzo Valla– gozar del favor del nuevo pontífice. En julio de 1447 el pintor acudió acompañando al ejército aragonés a Tívoli, desde donde le sería fácil partir para Roma y reunirse con el entonces cardenal valenciano Alfonso de Borja. Lejos de artificios patrióticos, Jaume Baçó –junto al próximo círculo Reixach– atesora un importante cúmulo de circunstancias para erigirse como "nuestro favorito" en esta disección. Una de las tareas de Jacomart al servicio del Magnánimo fue la realización de estandartes, por lo tanto gozaba de experiencia en este formato.[1076] Entre las labores principales del pintor del rey estaba la creación de escudos, banderas y el diseño para ceremonias. Aunque con ciertas reservas (se trata de un asunto de compleja solución), varias autoridades señalaron a Jacomart como principal autor del retablo de Santa Ana de Xàtiva, encargo del futuro pontífice, en el que participó Pere o Johan Reixach.

Pese a la controvertida identificación de la obra de Jacomart, existen algunos documentos de su producción entre 1451 y su fallecimiento,[1077] precisamente cuando se elaboraron el retablo setabense y la tabla representando a San Vicente Ferrer, conservada en el Museo catedralicio de Valencia, hoy atribuida por lo general a Johan Reixach. En todo caso, parece que Reixach fue una figura prácticamente indisoluble de Jacomart en los últimos años de éste, pues finalizó y colaboró en diversas obras del

---

Leocadio: una vía de penetración de la pintura del Renacimiento en España". MORALES FOLGUERA, J. M. *et al*. *Los caminos y el arte: VI Congreso Español de Historia del Arte*, vol. 2. Santiago de Compostela: Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, 1989, pp. 241-250; GÓMEZ-FERRER, Mª Mercedes. "Un nuevo contrato de Jacomart: el retablo de la iglesia parroquial de Museros". *Archivo de Arte Valenciano*, nº. 75, 1994, pp. 20-24; FERRE I PUERTO, Josep A. **"**Jacomart, lo feel pintor d'Alfons el Magnànim: puntualitzacions a l'obra valenciana". D'AGOSTINO; BUFFARDI (coor.), *XVI Congresso internazionale…*, vol. II, cit., pp. 1681-1686; GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mª Mercedes. "Jacomart: revisión de un problema historiográfico". HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. (coor.). *De pintura valenciana (1400-1600).* Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2006, pp. 71-99; COMPANY I CLIMENT, Ximo *et al*. "Una Flagelación de Joan Reixach de colección particular. Nuevos documentos y consideraciones sobre el binomio Jacomart-Reixach". *Archivo Español de Arte*, vol. 85, nº. 340, 2012, pp. 363-373.

[1076] TORMO Y MONZÓ, *Jacomart y el arte*…, cit., p. 58. Véase también RYDER, Alan. *Alfonso el Magnánimo, rey de Aragón, Nápoles y Sicilia, 1396-1458*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1992, p. 419.

[1077] Cfr. GÓMEZ-FERRER LOZANO, "Un nuevo contrato de…", cit.

pintor real.[1078] Sigue vigente la necesidad de un estudio respecto a las atribuciones de estos dos artistas. Company asigna a Jacomart la tabla de San Benito (conservada también en el Museo catedralicio de Valencia), obra que muestra notables concomitancias con la tabla de San Vicente Ferrer. Sin embargo, esa atribución de San Benito fue impugnada por Ferre i Puerto,[1079] asociándola a Reixach, cuyos vínculos con el pintor real ya han quedado manifiestos.[1080] Aunque tentador, no estamos sugiriendo que la tabla de San Vicente Ferrer de la catedral valenciana sea la primera muestra de esa imagen oficial, entre otras cosas porque no responde exactamente a la tipología más propicia.[1081] El formato más adecuado para ello era el estandarte, gracias a su mayor movilidad para el evento procesional, acompañado, muy probablemente, de una estampa devocional. No obstante, resulta al menos llamativo que esta tabla temprana representando a san Vicente Ferrer con su *leitmotiv* pudo ser una actualización reciente sobre madera de aquello que un mismo pintor o taller pudo hacer poco tiempo atrás sobre tela. En este sentido, si como algunos autores defendieron Jacomart se retiró de la actividad pictórica (circunstancia poco probable a tenor de la documentación), pudo haber recibido el encargo el círculo Reixach.[1082] Para mayor confluencia de indicios, Jacomart quiso ser enterrado en el convento de Santo Domingo de Valencia, donde ya reposaban eternamente los restos de sus progenitores y junto al principal centro de devoción vicentina de la Corona de Aragón. Lejos de Alfonso el Magnánimo, muerto y enterrado en Nápoles algunos años antes.

Aunque Calixto III debe ser interpretado como el principal impulsor financiero de la nueva imagen de Ferrer, cabe la remota posibilidad de atribuir el encargo de esa primera imagen destinada a convertirse en icono a la orden dominica. A falta de

---

[1078] El desierto documental se resuelve con la contratación del retablo de San Pedro Mártir y San Lorenzo de Catí. De autoridad compartida con Reixach, donde la predela, desatendiendo el contrato original, incluye la figura de San Vicente Ferrer sentado y sosteniendo una filacteria con el pasaje apocalíptico.

[1079] FERRE I PUERTO, Josep A. "San Benito". BENITO DOMÉNECH, F. (com.). *La Luz de las Imágenes. Áreas expositivas y análisis de obras*, tomo II, vol. I. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999, pp. 92-93.

[1080] La atribución a Reixach se refuerza al contrastar la figuración de San Vicente Ferrer que este pintor realizó para el retablo de Santa Úrsula procedente de la iglesia del monasterio de Santa María de Poblet (Vimbodí i Poblet, Tarragona) sobre el que volveremos.

[1081] Algo que en su día sí hizo Elías Tormo, y que, en estudios de otras tablas se repite con escaso fundamento. Más abajo abordamos en profundidad esta tabla.

[1082] La probable causa sobre la ausencia de material propio del oficio pictórico en el inventario de la casa de Jacomart ha sido advertida por algunos estudiosos que han seguido las ideas de Elías Tormo, caso de MIQUEL JUAN, *Retablos, prestigio y dinero…*, cit., p. 220.

novedades documentales, sólo podemos citar algunos pintores que por datación y servicio frecuente a la orden dominica son susceptibles de encarnar al autor de una imagen primigenia con el *Timete Deum* encargado por la jerarquía dominica. Entre ellos descuella la figura de Filippo Lippi. Además de haber colaborado probablemente en algunas obras con Fray Angélico (quien como hemos analizado representó varias veces a *Beatus Vincentius*), Lippi pintó algunas obras para el convento dominico de San Vicente Ferrer en Florencia, llamado de Annalena por aquella que lo fundó en 1453, Annalena Malatesta. Además de trabajar por encargo de la sede pontificia, también trabajó para la iglesia de Santo Domingo en Prato, donde inició entre 1455 y 1466 su Natividad con san Jorge y san Vicente Ferrer. El propio Lippi –quizá con algún colaborador de su taller florentino – realizó bajo encargo de Giovanni di Cosimo una tabla destinada a Alfonso el Magnánimo, ubicándose también entonces en la órbita de otro de los agentes implicados en la canonización.[1083] Una objeción importante pudiera ser que la figura de Lippi no responde a la de un pintor vinculado a la producción de estandartes. Circunstancia sí presente por poner un ejemplo en la figura de Benedetto Bonfigli. Consultadas todas las fuentes disponibles y a falta de vaciar el recién adquirido al Vaticano fondo digital de los Borja, cualquier propuesta es imposible de documentar más allá de las coincidentes coordenadas contextuales.[1084] Y la lista de opciones sería interminable. Por otro lado, aunque resulte quimérico hallar esa primera imagen que acompañó la procesión durante la ceremonia de canonización resulta muy significativo que el 5 de abril de 1456, aniversario de la muerte del santo, durante la exhumación de los restos de san Vicente Ferrer para su exposición a los fieles observaran "*au dessus du maître-autel on voyait l'image du saint, avec l'inscription: «Timete Deum et date illi honorem, quia venit hota judicii eius»*." [1085] La oficialización de la imagen estaba en pleno proceso bajo el amparo de las principales autoridades, incluso antes de la creación del primer texto hagiográfico oficial que nos ha llegado. Además de Yves de Pontsal, estuvieron presentes Auribelli, los duques de Bretaña y otras celebridades, en resumen, algunos de los llamados a ser grandes impulsores de la nueva imagen del santo.

[1083] RUDA, Jeffrey. *Fra Filippo Lippi. Life and work with a complete catalogue*. London: Phaidon, 1993, pp. 22-43.

[1084] El volumen del material adquirido nos impide un rastreo exhaustivo que pueda incluirse a tiempo en este estudio. Aplazamos la publicación del resultado a futuras publicaciones.

[1085] LE MENÉ, *Histoire du diocèse…,* cit., p. 447. Algunos autores sostienen que se trata de la imagen conservada en Ile-Aux-Moines.

7.3. Primeras imágenes tras la canonización e impacto internacional de la imagen oficial vicentina

Basta una ligera aproximación a las bibliografías correspondientes de las primeras obras post-canonización de Vicente Ferrer para comprobar una propiedad común: todas lucubran en torno a dos factores. El primero atiende a la originalidad. Cada retablo o escultura se presenta como la obra primigenia del nuevo santo. El segundo factor, relacionado con el primero, aborda la presentación de la *vera effigies* basada en los rasgos físicos del valenciano. No es objetivo real de este análisis afirmar taxativamente qué obra dispuso del supuesto honor de ser la primera representación del santo, aunque sí aportaremos buena luz al respecto. Del mismo modo, resulta complejo cualificar una imagen como retrato del santo –como hacen buena parte de los estudios– cuando habían pasado más de 35 años desde la muerte del valenciano. En este sentido, tendría más criterio otorgarle ese posible valor retratístico a los productos del Beato Angélico, quien a buen seguro departió con personas muy cercanas a Ferrer, o todavía con mayor juicio, a los frescos de Macello, lugar donde existía un recuerdo muy vivo del valenciano en 1429. No obstante, es justo reseñar que de manera tan lógica como concorde estas representaciones figuran a un hombre anciano, enjuto y tonsurado.[1086] Una mínima coherencia taxonómica nos empuja a agrupar separadamente pinturas, esculturas, miniaturas y grabados, aunque dada la unanimidad de los componentes en la inicial iconografía vicentina, no hubiera sido precisa tal distinción.[1087]

[1086] Recordemos que su predicación apostólica por mandato divino arrancó con un Ferrer prácticamente quincuagenario. Esta circunstancia, unida a los rigores alimentarios que se autoinfligió, le proporcionaría un aspecto endeble. Todas las biografías lo remarcan de manera implícita o explícita. Fagês atribuye a Ferrer todavía niño un "aire de viejo", con ayunos precoces y severas penitencias administradas por él mismo a su persona. Cfr. FAGÊS, *Historia de…*, tomo I, cit., p. 21. Son innumerables las noticias que aporta el Proceso de Canonización sobre el aspecto débil del valenciano durante su vejez, transformado eso sí, cuando subía al altar. Por ejemplo, el testigo número 11 de Toulouse declaraba que "cuando Ferrer iba a predicar aparecía muy viejo, débil y pálido en la cara, pero cuando celebraba y cuando predicaba aparecía joven y en óptimo estado, hábil, y tenía la cara bien colorada y roja". Cfr. *Proceso de Canonización*…, cit., p. 65. Otros testigos bretones señalaban particularidades más concretas: "*Il est laid, ses traits sont accusés, son nez est démesurément long, ses os saillants, sa peau est tannée par l'air et le soleil. Il est chauve, mais sa tête est couronnée d'un bandeau des cheveux*". Cfr. GORCE, *Saint Vincent Ferrier...*, cit., p. 96. Todavía más reiterativas en el proceso son las alusiones a los ayunos, a las disciplinas, al rigor de sus penitencias, al ascetismo, etc. Elementos todos que invitan a imaginar un hombre desgastado o al menos delgado y con secuelas de su comportamiento en su aspecto físico.

[1087] Tan sólo las especificidades del grabado nos animaron a separarlas en un capítulo aparte donde como veremos también predomina el contenido apocalíptico, aun con matices que hemos querido resaltar.

7.3.1. Una desaparecida escultura procesional a principios de 1456

Dejando a un lado la probable representación del santo el mismo día de su canonización así como el resto de obras de las que no consta noticia documental alguna,[1088] uno de los productos post-canonización más primitivos que conocemos (del que no hemos hallado noticia en la bibliografía precedente referente al valenciano) se realizó con motivo de una procesión desarrollada en Barcelona el 1 de febrero de 1456. Así se registró en el *Llibre de les solemnitats de Barcelona*:

> *Diumenge, qui comptavem lo primer de ffabrer del any mil CCCCLVI., fou celebrada solemnitat gran de la canonització del sanct Vicens Ferrer, del orde dels Preycadors, la qual solemnitat fou feta en la forma següent: ço es, que lo dit dia, lo senyor rey de Navarra, loctinent del senyor rey, e los honorables consellers, ab diverses prohomens e homens de diverses staments, ajustats en multitud gran dins la Seu, hoiren aquí solemne offici e sermó, los quals feu lo reverent bisbe de Vich. E acabat lo dit offici, partiren de la Seu ab tot lo clero, processionalment, precedent sis trompetes o trompodors trompants e un tabaler, ab sobrevestes de les insignies de la Ciutat**, ab una ymatge d'argent representant la figura del maestre Vicent Ferrer, la qual portava lo dit reverend bisbe en les mans, sota I pali, ab sis bordons,** dels quals portava lo del mig a part dreta, lo dit senyor rey de Navarra, a part squerra mossén Bertran Torró, conceller en cap…*[1089]

Se desconoce el paradero de esta escultura de plata aunque gracias a los detalles de la noticia podemos hacernos una idea de su apariencia. Dos tipos imperaban como imágenes procesionales. Si se disponía de reliquia era habitual la elaboración de un relicario de busto, aunque este no era el caso. Ninguna parte del cadáver del santo había salido de Vannes. El otro modelo, no reñido con la posible función de relicario, respondía a una escultura de cuerpo entero, realizada casi siempre en plata, con unas dimensiones que oscilaban entre los 50 y 60 centímetros aproximadamente.[1090] Que el

---

[1088] Puede servir de ejemplo la noticia sin documentar que da Fagês sobre una imagen en honor a san Vicente Ferrer de 1455 en la fachada de los Garrigues de Valencia, en la Plaza *dels Ams*. Cfr. FAGÊS, *Historia de…*, tomo I, cit., p. 20.

[1089] *Llibre de les solemnitats…*, cit., pp. 218-219.

[1090] Una obra que por materiales y dimensiones puede presentar analogías con la desparecida imagen vicentina es el Santo Ángel portador de reliquias de la catedral de Tortosa (1415) que los especialistas han relacionado técnica y plásticamente con otras piezas hechas en Barcelona y Valencia. Cfr.; DE DALMASES I BALAÑA, Núria, "L'esplendor de l'orfebreria gòtica catalana". PLADEVALL I FONT,

obispo de Vic, Jaime Francisco de Cardona y de Gandía, pudiera portarla entre sus manos durante la procesión advierte de un volumen y un peso moderado.[1091]

Exactamente el mismo día que en Barcelona, el primero de febrero de 1456, la ciudad natal del dominico celebraba una "*professó per sent Vicent Ferrer, de la Seu al monestrir de Preycadós, e portaren-hy la sua capa. Lo qual fon canonizat lo dia de sent Pere e de sent Pau en Roma per papa Carysti.*"[1092] La coincidencia del día parece responder más a una circunstancia orquestada que a la casualidad. Llama la atención los seis meses que pasan entre la canonización del santo y esta doble celebración, cuestión sobre la que no hemos hallado respuesta firme. Sobre la organización consensuada de la celebración del uno de febrero pueden aportarse más noticias. Ese día el convento de predicadores de Zaragoza multiplicó sus gastos por la "*pitantia duplex, propter festivitate Beati Vincentis…*". [1093]

Volviendo a la procesión valenciana, así rezaba el pregón del gobierno municipal emitido el 30 de enero:

> *A laor e glòria de nostre senyor Dèu e de la gloriosa Verge, nostra dona sancta Maria, mare de Jesuchrist.*
>
> *Ara ojats què us fan saber los honorables justícia e jurats de la ciutat de València: que per fer e solemnizar solemne e gran festa de la canonizació, feta per nostre sanct pare, del benaventurat mestre Vicent Ferrer, frare de l'orde de Sent Domingo, precedents sos mèrits, per molts miracles e actes virtuosos, axí en vida com en mort per aquell fets, de la qual canonizació s'és feta en Roma, en Nàpols e per tota Ytàlia grandíssima festa, e de les parts deçà en la ciutat de Barchinona e en tota Cathalunya; e com sia molt major rahó ésser-ne feta festa e solemnitat en aquesta ciutat, de la qual és fill natural lo dit mestre Vicent Ferrer, e de tanta gràcia que nostre senyor Déu nos ha fet que hun tal fill de la dita ciutat sia canonizat e haüd per sanct e*

A. (dir.). *L'Art Gòtic a Catalunya*, *vol. 4*: *Arts del objecte*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2008, p. 35; DE DALMASES I BALAÑA, *Orfebrería catalana…,* vol. 1, cit., pp. 133-135.

[1091] Este personaje ostentó, entre otros importantes cargos, el de referendario de Nicolás V y de Calixto III. Cfr. ZARAGOZA I PASQUAL, Ernest. "Cardona, Jaume Francesc Folc de". CORTS I BLAY, R.; GALTÉS I PUJOL, J.; MANENT I SEGIMON, A. *Diccionari d'història eclesiàstica de Catalunya,* vol.1. Barcelona: Generalitat de Catalunya-Editorial Claret, 1998, pp. 432-433.

[1092] MIRALLES, *Crònica i dietari…,* cit., p. 234.

[1093] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa María. "Contribución a la historia del Convento de Predicadores de Zaragoza a través de los apuntes del maestro fray Tomás Domingo (1219-1516)". *Cuadernos de Historia Jerónimo Zurita*, nº. 23-24, 1970-1971, p. 106.

> *en la glòria de paradís, lo qual incessantment pregarà e haurà per recomanada la dita ciutat, han del·liberat que demà, qui serà digmenge, de matí, a laor de glòria de nostre senyor Déu e de la seua beneyta mare e del benaventurat sanct mestre Vicent Ferrer, sia feta solemne e devota processó general, la qual, partint de la dita Seu, exirà per lo portal de la plaça de la Fruyta e, cantant hymnes e devots càntichs, yrà per la Carniceria Nova, per la casa de la confraria de la Verge Maria, per lo carrer del fossar de Benimaclet, e, dreta via, irà al monestir de Preÿcadors; e aquí, donada laor e glòria a nostre senyor Déu e a la sua beneyta Mare de tant beneffici, se'n tornarà per lo carrer de la Mar, per lo carrer Nou, per la Draperia del Lli, per lo Campanar Nou, e entrarà en la dita Seu per lo portal dels Apòstols, en la qual, per la dita rahó, serà fet molt solempne offici e sermó. Per tal, los dits honorables justícia e jurats preguen, exorten e amonesten a tot feel christià e christiana que lo dia de demà, de matí, sien en la dita Seu per acompanyar la dita processó, manant a cascú dels que habiten en los carrers per on la dita processó passarà, denejen e entalamen de draps lurs enfronts com mils poran, e guanyaran los perdons acostumats e per los sancts pares en tals actes atorgats.*[1094]

Aunque se hubiera hecho fiesta anteriormente en Barcelona, al menos hubo una celebración el mismo día. Por lo expuesto no parece que en Valencia desfilara una imagen escultórica del santo, y sí la capa dominica que durante algunos años portó, según advirtió Melcior Miralles. Fuentes del siglo XVIII señalaban que ante la inexistencia de una temprana capilla del santo en el convento dominico valenciano, se decidió realizar una imagen sobre lienzo de Ferrer en aquel febrero de 1456 –bajo encargo de la propia orden, según Teixidor– llamada "cortina", cuyo destino era una de las capillas del convento dominico por donde pasaba la procesión recién descrita.[1095]

Los dos ejemplos vistos sirven para ilustrar la consueta procesión que multitud de ciudades de la Corona de Aragón realizaron para festejar al nuevo santo. Barcelona,

---

[1094] AMV, *Manual de Consells*, A-36, ff. 59 r.-59v. Publicado, entre otros, en RUBIO VELA (ed.), *Alfons de Borja y…*, cit., pp. 244-246.

[1095] TEIXIDOR, *Vida de San Vicente…,* vol. II, cit., p. 876. Teixidor indicaba que esta imagen aparecía documentada en el *Libro Mayor dominico* (que hemos buscado pero no hallado), en gastos del 9 de abril de 1457: "*Ista que sequuntur fuerunt exposita per Fr. Bartholomeum Pi in Cortina Sancti Vincentii*…". La noticia del libro de cuentas dominico alude a la cortina del santo en 1457, aunque desconocemos si tiene relación con el retablo que parcialmente sufragó el Consell para el Convento de Predicadores de Valencia según acuerdo celebrado el 14 de agosto de 1456, como más abajo comprobaremos. Teixidor advertía que los gastos de enero y febrero de 1456 de aquel códice en paradero desconocido fueron arrancados. TEIXIDOR, *Vida de San Vicente…,* vol. II, cit., p. 608.

Valencia, Cervera o Girona, sirven de ejemplo entre otras muchas.[1096] Aunque la documentación solo permita garantizar la existencia el producto artístico de la Ciudad Condal, este tipo de eventos se presentan como un fantástico caldo de cultivo para presentar la imagen del nuevo santo.

7.3.2. Un modelo en circulación. El retablo dominico de Cervera y el retablo de Santa Clara y Santa Catalina en la catedral de Barcelona

Se ha extendido la idea en torno a que el primer retablo figurando al nuevo santo fue el de La Virgen y San Vicente Ferrer para la iglesia de Santo Domingo en Cervera. En 2003 Llobet i Portella se basó en una lectura personal de documentos que él mismo publicó para defender que "*la documentación ens permet creure que el retaule gòtic de la Mare de Déu i Sant Vicenç Ferrer de l'església de Sant Domènec de Cervera fou pintat durant la segona meitat de l'any 1455*."[1097] Esta reflexión ha gozado de gran predicamento en estudios posteriores. Diez años más tarde (2013), el mismo autor defendía a partir de otro documento por él exhumado que "*l'obra va ser pintada durant els anys 1459 i/o 1460*."[1098]

A nuestro parecer existen suficientes argumentos para dudar de la validez categórica a cualquiera de las dos propuestas. La primera hipótesis de Llobet i Portella se amparó en un documento escrito el 5 de enero de 1456:

> *Ítem fou proposat en lo dit consell per los dits honorables pahers dient com per lo reverend prior del monestir de preycadors los és stat dit com lo pare sant haurie canonitzat ffrare Vicent Farrer, del sagrat orde de preycadors, natural de la ciutat de València, e de la qual canonització ells tenen bulles del pare sant, e volrien ne fer solemnitat, capella e retaule, e ja tenen lo retaule o la* ***forma*** *del dit ffra Vicent.*[1099]

[1096] Para el caso de Cervera y de Girona, ambas en 1456, véase, respectivamente: LLOBET I PORTELLA, "Algunes precisions…", cit., pp. 109-113 y BATLLE I PRATS, "La canonización de San…", cit., p. 5.

[1097] LLOBET I PORTELLA, "Algunes precisions…", cit., p. 110.

[1098] LLOBET I PORTELLA, Josep Mª. "Més precisions sobre el retaule gòtic de la Mare de Déu i sant Vicenç Ferrer de l'església de sant Domènec de Cervera". *Urtx. Revista d'humanitats de l'Urgell*, nº. 27, 2013, p. 159.

[1099] LLOBET I PORTELLA, "Algunes precisions sobre el…", cit., p. 111.

Conviene destacar dos aspectos de este documento, ninguno mencionado por el citado historiador catalán. Además del sugestivo término *forma* que aparece en el texto, la mención de *les bulles del pare sant* puede reforzar la hipótesis de una carta de canonización hoy desaparecida que anunciaba Smoller. Una carta susceptible de distribuirse por toda Europa y por lo tanto apta para homogeneizar implícita o explícitamente la *forma* del nuevo santo.

Llobet i Portella por su parte remarcó que el retablo ya estaba finalizado e instalado solo cinco días después de la fecha señalada, por tanto tuvo que realizarse en un plazo aproximado de seis meses, contando desde la canonización del santo. Para ello encuentra argumento en otro documento del 10 de enero de 1456 por el que Joan Barrufet y Llorenç Barrufet recibieron de manos de los dominicos la capilla dedicada a Ferrer en la iglesia del convento dominico de Cervera.[1100]

Puesto que nadie los ha revelado, es preciso reivindicar varios obstáculos. Resulta inaudito que el retablo estuviera ya colocado el mismo día en el que se les concede el espacio a los supuestos promotores de la pintura, más cuando una de las obligaciones a las que comprometía la concesión perpetua de la capilla a los Barrufet era la reparación de la bóveda y los muros.[1101] Además, este minucioso documento del 10 de enero especifica que los beneficiarios proporcionarán "*omnes draps que sint necessaria*" y gozarán del derecho a obrar un *carner* donde reposar sus restos mortales.[1102] En otras palabras ¿cómo pudo hacerse un retablo funerario antes de disponer del espacio y del derecho a ser allí inhumado?

La posible respuesta se halla en la inclusión del término *forma*, sólo comprensible en alusión a un concepto de cierta indefinición. Si la noticia advirtiera de un retablo finalizado no tendría mucha lógica que se escribiera *retaule o forma*. El uso de la palabra *forma* por parte dels *pahers* puede equipararse al término equivalente a modelo o *mostra*, objeto de gran proyección en el período y por el que ocasionalmente los pintores cobraban.[1103] De hecho, el texto indica que son los dominicos los que

[1100] Véase documento 3 en LLOBET I PORTELLA, "Algunes precisions sobre…", cit., p. 112.
[1101] LLOBET I PORTELLA, "Algunes precisions sobre…", cit., p. 112.
[1102] LLOBET I PORTELLA, "Algunes precisions sobre…", cit., p. 112.
[1103] Tema abordado en MONTERO TORTAJADA, Encarna. "El sentido y uso de la mostra en los oficios artísticos. Valencia 1390-1450". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº. 94, 2004, pp. 221-254 y, de la misma autora, *La transmisión del conocimiento*…, cit.

disponen del *retaule o la forma* de Ferrer. Esta nueva hipótesis no solo debería retrasar algunos meses la propuesta de ejecución de la obra indicada por Llobet, sino que, más importante, confirmaría la circulación de un modelo entre la orden dominica antes de la presentación de la vida oficial, no presentada esta hasta mayo de 1456. Velasco dio crédito a buena parte de los argumentos de Llobet pero ya apuntaba que el término *forma* podría identificarse con una muestra o modelo que Pedro García habría presentado.[1104] Cabría preguntarse si fue el artista el que presentó ese modelo o si, como pensamos, fue quien dispuso de algún material en manos de los dominicos para elaborar la imagen del valenciano.

La cuestión es plantear qué premisas figurativas emplearía un promotor laico para especificar al artista la representación del nuevo santo. Ya vimos en otros casos que las respectivas órdenes de los nuevos santos fueron trascendentales en la difusión de modelos y probablemente este sea un ejemplo.

Otra importante fisura en el primer estudio de Llobet se percibe en la cuestión del patronazgo. El autor señala que el retablo fue comisionado por familiares del círculo de los *mestres de cases* Joan Barrufet y Llorenç Barrufet.[1105] El insólito patronazgo por parte de un maestro de obras y la escasa documentación aportada al respecto invitan a cierto escepticismo. Barrufet fue, y sigue siendo, un apellido bastante común en la zona. Sabemos de un linaje de *prohoms* de idéntico apellido que extendió su poder urbano durante décadas. Puestos a hipotetizar, está documentado en 1453 un Joan Barrufet *paher* de Cervera, personaje con poder fáctico, más común para representar al consumidor de estas ricas obras.[1106] Por otra parte, no parece que el retablo fuera comisionado por los dos hermanos, como puede comprobarse a través de la propia pintura en la que se representa un matrimonio. Incluso cabría preguntarse a tenor de una práctica similar en Urgell que analizaremos, si tal vez fue una obra directamente

---

[1104] VELASCO GONZÁLEZ, Alberto. *Quaderns, 2. Fragments d'un passat. Pere Garcia de Benavarri i el retaule de l'església de Sant Joan de Lleida.* Lleida: Museu de Lleida diocesà i comarcal; Universitat de Lleida, 2012, p. 43.

[1105] Del mismo modo, generalmente una pila de agua bendita con la epigrafía Ba-ru-fet conservada en la iglesia cerverina de Santa María se asocia con la señal personal del maestro de obras. No debe descartarse que aluda a un promotor con el mismo apellido y no responda a una marca de maestro. Cfr. DURAN I SANPERE, Agustí. "La Casa Municipal de Cervera". *Butlletí del Centre excursionista de Catalunya*, vol. 30, nº. 301, 1920, p. 45.

[1106] MIRÓ I BALDRICH, Ramon. "Els paers cerverins entre els anys 1400 i 1719". *Miscel·lània Cerverina*, nº. 9, 1994, pp. 147-171.

comisionada por los dominicos. En resumen, aunque los primeros documentos publicados por Llobet i Portella son extraordinarios –en especial el que habla de la *forma*–, no vemos vínculo definitivo alguno con el retablo que nos ocupa.

En 2013 Llobet i Portella se limitaba de nuevo a publicar otro documento que relacionó indisolublemente con el retablo de La Virgen y San Vicente Ferrer y donde el análisis volvía a ser exiguo. En esta ocasión se trata de un ápoca de 1460 por la que Pere Garcia, pintor de Benavarri, reconocía el cobro por haber pintado un retablo ordenado por Antoni Cabeça para el convento de los predicadores. Del trabajo de Llobet se inferiría que en toda la casa dominica sólo se encargó ese retablo en ese período, y que por supuesto fue precisamente el de La Virgen y San Vicente Ferrer, si bien el documento no advierte nada respecto a la iconografía. Aunque el pago a uno de los autores de la obra pudiera aportar luz, tampoco debemos olvidar que precisamente entre 1455 y 1460, Pere Garcia, junto a Nadal, se hizo cargo del taller del recién fallecido Bernat Martorell, o en otras palabras, no parece que su producción fuera muy limitada.[1107]

Por otro lado, Llobet i Portella modificaba sus anteriores planteamientos e indicaba que el comitente fue el carnicero Antoni Cabeça cuyo último documento localizado que lo menciona en vida se fecha el 28 de noviembre de 1458, mientras que el primero que refleja su defunción es del 29 de octubre de 1459. De ahí, Llobet extraía que la obra –cuyo contenido en realidad no conocemos– se pintó en 1459-1460.[1108] El hecho en sí es discutible por derribar de un plumazo cualquier particularidad del encargo.[1109] Sea como fuere, en los trabajo de Llobet se percibe en nuestra opinión cómo el deseo de obtener respuestas sustituye lo que la documentación no aporta.

De lo que no hay duda es que en Cervera existía una gran devoción por el santo, justificada por su paso por la ciudad y documentada en diversas noticias coetáneas tanto

---

[1107] VELASCO GONZÁLEZ, Alberto. "Pere García de Benavarri y el retablo mayor del Convento de San Francisco de Barbastro". *Locus Amoenus*, nº. 6, 2002-2003, p. 77.

[1108] LLOBET I PORTELLA, "Més precisions…", cit., p. 159.

[1109] Por otro lado, creemos haber hallado noticias posteriores a noviembre de 1458 con el supuesto promotor vivo en mayo de 1459. Cfr. BERTRAN I ROIGÉ, Prim. "Els llibres del Batlle de Cervera, Galzeran Sacirera (1459-1460). Notes de vida quotidiana i conflictivitat urbana a Cervera, a darreries de l'Edat Mitjana". *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, nº. 26, 2005, p. 890. Otro documento de junio de 1459 también parece indicar que Cabeça aún vivía. Véase página 893 del mismo trabajo de Bertran i Roigé.

al momento de la visita del *mestre Vicent* a la ciudad, como aquéllas posteriores relacionadas con su canonización. Del mismo modo puede aseverarse que ya en enero de 1456 existía algún tipo de representación del valenciano en poder de los dominicos de la ciudad. Si el retablo de La Virgen y San Vicente Ferrer fue realizado por García de Benabarre, sin duda el período entre 1455 y 1460 es adecuado para proponer su creación a tenor de la prolija producción auspiciada por la citada absorción de encargos (junto a Miguel Nadal y Juan de la Abadía) del taller del difunto Martorell.[1110]

Sólo se conocen tres tablas del retablo pintado parcialmente por García de Benabarre para la iglesia dominica.[1111] La parte central (fig. 16), conservada hoy en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, se presenta a su vez dividida en dos mediante un armazón añadido a posteriori.[1112] En la parte derecha el dominico sostiene con su mano izquierda un libro abierto con el pasaje apocalíptico escrito en su interior, asociado indisolublemente al valenciano, como el propio pintor lo indicó al incluir el nombre del nuevo santo. Ferrer señala con su mano izquierda un Cristo Juez circunscrito en una mandorla que muestra las heridas de la Pasión. A sus pies, una pareja de donantes en perspectiva jerárquica reclaman la intercesión divina a través de la filacteria: "*Salva nos, Domine Ihesu*". El diálogo queda cerrado con la respuesta del niño Jesús: "*Salvabo vos*". Se trata de una obra con claro carácter funerario –probablemente destinado a un espacio donde tomarían sepultura miembros de la familia promotora– en la que se reclama la salvación eterna y donde la representación de la Virgen evoca la vertiente apocalíptica: rodeada de rayos, con cuarto de luna creciente a sus pies y con una estrella en el manto, recuerda en parte a la descrita por san Juan precisamente en Ap 12,1.[1113] Esta capacidad intercesora del nuevo santo contrasta con el contenido de las otras dos

[1110] De hecho, en este mismo período debe datarse el retablo de Santa Clara y Santa Catalina de la catedral de Barcelona en el que aparece de nuevo san Vicente Ferrer y sobre el que volveremos.

[1111] La tercera tabla, en forma de copia litográfica, genera dudas razonables por la escasa bibliografía actualizada al respecto y por su conocimiento exclusivamente a través de una posterior reproducción. Más abajo la tratamos. Sobre las diversas piezas que formaron el retablo destacamos YARZA LUACES, Joaquín. "Pere García de Benavarri, Verge i Nen, sant Vicenç Ferrer i donants". ESPAÑOL, Francesca; RATÉS, Esther (ed.). *La Seu vella de Lleida. La catedral, els promotors, els artistes*. *S. XIII al S. XV*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1991, pp. 166-168; BLANC, Monique. *Retables: La Collection du Musée des Arts Décoratifs de Paris.* Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1998, pp. 71-72.

[1112] MNAC (nº. de inv. 114749). En la ficha proporcionada por el MNAC se advierte que el marco es moderno y que en origen las tablas hoy separadas formaban una pieza única. Presenta unas medidas de 170 x 125 cm. En: http://www.museunacional.cat/ca/colleccio/mare-de-deu-apocaliptica-i-sant-vicenc-ferrer-amb-dos-donants/pere-garcia-de-benavarri/114749-000 (Fecha de consulta: 15/05/2015).

[1113] "*Mulier amicta sole et luna sub pedibus eius, et in capite eius corona stellarum duodecim*."

imágenes conservadas que lejos de excesos folclóricos, presentan virtudes humanas de Ferrer.

El Museo de las Artes Decorativas de París conserva otra de las tablas desmembradas de ese primigenio retablo (fig. 17). Se representa la imposición del hábito dominico.[1114] Un joven Ferrer aparece arrodillado a punto de aceptar el noviciado ante la atenta mirada de los hermanos de la orden y de un grupo de civiles. El episodio descrito acontecería a principios de febrero de 1368, siendo prior del convento Mateo de Benincasa y maestro de novicios Arnaldo Sarcedol.[1115] Aunque este pormenor no aparece lógicamente en las primeras biografías, la pintura sí parece hacerse eco del habitual ceremonial, representando a dos dominicos que parecen protagonizar el ritual. Pese a posiblemente no actuar como comitente, se trata de un episodio especialmente diseñado al gusto de la orden dominica que veía al valenciano como modelo a imitar. Sin excentricidades milagrosas, presentaba la vertiente más humana del santo en un espacio de clara filiación dominica, evidenciada esta por el contenido del retablo pintado en la sala representada: la visión de santo Domingo en la que san Pedro y san Pablo le animaban a su misión predicadora, entregándole el báculo apostólico y el Evangelio respectivamente.[1116] Además de los paralelismos vitales entre el fundador de la orden y el nuevo santo (especialmente en el trasfondo de sus respectivas visiones), debe recordarse la fecha de la canonización del valenciano, precisamente el día de la fiesta de san Pedro y san Pablo. Aunque el pagador de la obra fuera laico, el promotor intelectual era un dominico, reforzando la teoría expuesta sobre el rol de la orden en la figuración del nuevo santo, que además de proveer un modelo de san Vicente Ferrer aportaba, al menos en este caso, consideraciones iconográficas.

La tercera tabla que algunos estudiosos relacionaban con este retablo conservada en 1890 en el Museo Nacional de Pinturas, y hoy desaparecida, figuraba el

---

[1114] Inv. PE 127. Presenta unas medidas de 65 x 56 cm., que añadido al dato de las dimensiones de la tabla central daría como resultado un retablo con dos escenas en cada una de las calles laterales. La tabla en cuestión aparece reproducida, y con una abundante bibliografía al respecto en: LES ARTS DÉCORATIFS. *Profession de foi de Saint Vincent Ferrier*. En: http://opac.lesartsdecoratifs.fr/fiche/profession-de-foi-de-saint-vincent-ferrier (Fecha de consulta: 15/05/2015).

[1115] Cfr. FAGÊS, *Historia de San Vicente…*, tomo I, cit., p. 34, y nota 53 de este trabajo.

[1116] Véase por ejemplo DE LA VORÁGINE, *La leyenda…*, vol. I, (edición citada con traducción de Fr. José Manuel Macías), p. 443.

Apaciguamiento de las *bandositats* por parte de Ferrer, (fig. 18).[1117] Tradicionalmente se ha sostenido que reflejaba una tregua conseguida por el dominico entre los Centelles y los Vilaragut, si bien no hay prueba documental de ello. Hoy se conoce por una copia cromolitográfica, cuyo paradero desconocemos.[1118] Ante una multitud de testigos, Vicente Ferrer logra que tres miembros de un bando establezcan la paz mediante el preceptivo beso con sus respectivos rivales. Se trata de otro episodio en el que no se ponen en valor rasgos sobrenaturales del valenciano. Ni este pasaje, ni la imposición del hábito tuvieron eco en los primeros retablos dedicados íntegramente a san Vicente Ferrer, como el de Colantonio en Nápoles (anterior a 1458), el contratado a Ramón Gonsalbo en 1459 o el de Bellini para San Zanipolo de Venecia ya a partir de 1464.[1119]

Volviendo a la imagen esencial y estereotipada de Ferrer, deudora probablemente de algún modelo que circuló entre los dominicos, debe reseñarse otra figuración del nuevo santo atribuida también a García de Benabarre. Se trata de una tabla perteneciente al retablo de Santa Clara y Santa Catalina (fig. 19), obra encargada por Sancha Ximenis de Cabrera (entre 1456 y 1458) y destinada a la capilla de la misma advocación de la catedral de Barcelona, a la sazón lugar de entierro de la promotora. García de Benabarre, probablemente con la colaboración de Juan de la Abadía o Miquel Nadal según los estudios citados, parece haberse servido del mismo modelo empleado para la figura de Ferrer en Cervera, aunque hoy no tengamos la certeza de cuál se realizó primero. En la tabla de la catedral barcelonesa Ferrer muestra el libro abierto que quizá recogía el pasaje apocalíptico, aunque las restauraciones lo han transformado en

[1117] La noticia decimonónica de su paradero en DE DALMASES, Fausto. *Guía histórico-descriptiva de la ciudad de Cervera*. Cervera: Imprenta J. A. Valentí, 1890, p. 214 y BARRAQUER ROVIRALTA, Cayetano. *Las casas de Religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*. Barcelona: Imprenta Fco. José Altés y Alabart, 1906, p. 95. Cabe pensar que se refiera al Museo Nacional de Pintura y Escultura del Prado, aunque no se especifique. Agustín Durán emitió una idea poco aceptada sobre unas tablas de una predela que pudo formar parte del retablo de La Virgen y San Vicente Ferrer. Véase DURAN I SANPERE, Agustí. *Barcelona i la seva història, vol. III: L'art i la cultura.* Barcelona: Curial, 1975, p. 114. Esa predela se analiza, entre otros estudios, en GUDIOL RICART, Josep; ALCOLEA BLANCH, Santiago. *Pintura Gótica catalana*. Barcelona: Polígrafa, 1986, p. 189.

[1118] Aparece reproducida en www.dominicos.net , sin información alguna. Velasco, reconocido estudioso de la figura de García de Benabarre, tampoco da información al respecto de la procedencia y ubicación de la cromolitografía que nos ocupa. Cfr. VELASCO GONZÁLEZ, "Pere García de Benavarri y el…", cit., p. 78, en especial nota 24.

[1119] En obras posteriores sí que se incluyen los episodios vistos. Por ejemplo el políptico para la iglesia dominica de Módena elaborado en el taller de los Erri en torno a 1480 incluye la imposición del hábito al valenciano. Como veremos, se trata de una obra integrada en un claro programa de exaltación de la orden que refuerza nuestras impresiones respecto a la influencia de los dominicos en la iconografía del retablo de Cervera.

texto simulado.[1120] La confrontación de las dos representaciones de Ferrer atribuidas a García de Benabarre es muy llamativa y puede dar pistas sobre el papel de las colaboraciones, aunque no entraremos en ello.[1121] Frente a lo visto en la tabla de Cervera, Ferrer aparece aquí con birrete negro y con una aureola más tosca, señalando de nuevo a un Cristo Juez con algunas divergencias formales. En la pintura comisionada por Sancha Ximenis Cristo no se representa de cuerpo entero reposado sobre doble arco iris, sino de medio cuerpo que emerge desde las nubes. Tampoco hay rastro de los ángeles sonando trompetas. Eso sí, en ambos casos el Hijo aparece mostrando sus llagas y con nimbo de factura muy similar. Más allá de pormenorizar este tipo de pequeñas diferencias nos interesa argumentar que precisamente en ellas pueden radicar las licencias adscribibles a la mano del pintor. En otros términos, suponemos que el artista pudo ver una forma o *mostra* en la que se figuraba al santo con un libro abierto quizá con el lema *Timete Deum* y con la mano señalando la Parusía. A partir de esa premisa podía modificar por sensibilidad o por necesidad –por ejemplo cuando las medidas del libro abierto pintado imposibilitan la reproducción del habitual texto– ese tipo.

Si a principios de 1456 se documentan noticias sobre la figuración de san Vicente Ferrer, la celebración del primer aniversario de la muerte del dominico tras la canonización representaría una excepcional oportunidad para promocionar el culto al nuevo santo. Por ejemplo organizando procesiones conmemorativas para ese día. El 3 de abril de 1456 se anuncia en Valencia una nueva fiesta solemne para el 5 del mismo mes, organizada conjuntamente por el gobierno municipal y el cabildo:

> *(...) de la sancta e novella canonizació feta per nostre sanct pare e Esglèsia romana en persona del gloriós e molt reverent mestre mossén sanct Vicent Ferrer, fill e natural de aquesta ciutat, volentes fer e mostrar-ne senyal decent, goig e alegria de tan*

[1120] Respecto a las colaboraciones, Gudiol defiende la primera opción en GUDIOL RICART, Josep. *Ars Hispaniae, vol. IX: Pintura Gótica*. Madrid: Plus Ultra, 1955, pp. 281 y 305 y en GUDIOL RICART, Josep. *Pintura medieval en Aragón*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1971, pp. 54-55. La segunda opción en MACÍAS PRIETO, Guadaira. "Devoció i mort a mitjans del segle XV. Retaules per a capelles funeràries". ALCOY PEDRÓS, R. (dir.). *Imatges indiscretes. Art i devoció a l'Edat Mitjana.* Barcelona: Universitat de Barcelona, 2011, pp. 133-144. Respecto al inexistente contenido literal del libro que sostiene Ferrer apuntamos que para san Bernardino de Siena, ubicado en el guardapolvo opuesto, se ha empleado el mismo recurso de restauración.

[1121] Algunos elementos como la mano derecha, el libro o la caída y pliegues del ropaje invitan a pensar que son obras del mismo artista, si bien se perciben diferencias en la figuración del rostro.

assenyalada gràcia com nostre senyor Déu ha fet a la dita ciutat e singulars de aquella, de la qual resta e és molt ornada per a tots temps.[1122]

Ya citamos un caso similar en Girona. Gracias a la posesión del cuerpo del santo fue la ciudad de Vannes donde mayor boato alcanzaron estas conmemoraciones. El cinco de abril de 1456, ante la atenta mirada de muchos de los principales promotores de la canonización, se produjo la traslación del cuerpo de Ferrer del primer sepulcro elevado a otro en forma de arqueta sólo accesible con tres llaves, entregadas al cardenal y obispo de Aviñón Alan de Coëtivi –dominico que sustituyó a Alfonso de Borja cuando fue elegido papa en la comisión investigadora para la canonización–, al obispo de Vannes –el también dominico y ya tratado Yves de Pontsal–, y al duque de Bretaña Pedro II.[1123]

A este episodio se asocian dos noticias, desconocemos si referentes a un mismo producto figurando a San Vicente Ferrer. En primer lugar debe citarse una escultura que la tradición se ha encargado de vincular al traslado del cuerpo de Ferrer (fig. 20). La iglesia de San Miguel en Île-aux-Moines (Bretaña) alberga un busto en madera que se ha identificado con una primigenia figura de Ferrer. El padre Nicol presentó dos trabajos donde defendía que esta imagen –que en origen fue de cuerpo entero– se elaboró en 1455-1456 para situarse junto a la nueva tumba del santo durante la ceremonia que hemos citado de 1456.[1124] La otra referencia ya la tratamos. Le Mené

[1122] AMV, *Manual de Consells*, A-36, ff. 66v.-67r.

[1123] Se contrasta en la bibliografía consultada cierta confusión de fechas, al mezclarse el episodio denominado "reconocimiento de las reliquias", celebrado en principio el mismo día de la canonización, con el de la traslación del cuerpo. Velasco menciona la "cerimònia de reconeixement de relíquies celebrada el mateix dia de la canonització del personatge, el 5 de juny de 1455…".Cfr. VELASCO GONZÁLEZ, "De València a Vannes…", cit., p. 427, envía a LE MENÉ, Joseph-Marie. "Les reliques de la cathedrale de Vannes". *Bulletin de la Société Polymathique du Morbihan*, s.n., 1888, p. 14. Nótese que ese no fue el día de la canonización. Por su parte TEIXIDOR, *Vida de San*..., cit., p. 591, y SANCHIS SIVERA, *Historia de*…, cit., pp. 433-434, datan el acto el 29 de junio de 1455, el mismo día de la canonización. La traslación o exhumación, acontecimiento al que hemos referido en el cuerpo principal ocurrió el cinco de abril de 1456 como se informa en "Acta Capitulorum Generalium Ordinis Praedicatorum, vol. III. Ab anno 1389 usque ad annum 1498", vol. III. (Edición de Benedictus Maria Reichert). *Monumenta Ordinis Fratrum Praedicatorum Historica*, Tomus VIII. Romae: Ex typographia polyglotti a.s.c. de propaganda eide, 1900, p. 264 y en LE MENÉ, *Histoire du diocèse…,* cit., p. 446.

[1124] NICOL, Pierre. "Autour d'une statue. Le culte de saint Vincent Ferrier à l'Isle-aux-Moines". *Revue Morbihannaise*, s.n., 1906, pp. 141-155; NICOL, Pierre. *La "Première* et la *plus ancienne*" *statue de saint Vincent Ferrier à l'Ile-aux-Moines*. Vannes: Lafolye frères, 1906.Con importantes lagunas estos trabajos argumentan que tras ser relegada la escultura a una capilla menor en 1648 (cuando se elaboró un nuevo altar marmóreo para el santo), fue concedida casi un siglo y medio después a Jeanne Suzanne Touzée di Grandisle, quien la donó a la iglesia parroquial de Kergantélec, en Ìle-aux-Moines. Tras varias

indicaba en su crónica cómo en la misma celebración "*au dessus du maître-autel on voyait l'image du saint, avec l'inscription: «Timete Deum et date illi honorem, quia venit hora judicii eius»*".[1125]

No sólo los actos de 1456 en honor del nuevo santo eran contextos susceptibles de asociarse a primitivas representaciones figurativas que no se han conservado. También la creación de altares en Valencia, Venecia y otras ciudades documentadas, así como de escuelas o cofradías bajo la advocación del dominico (ya se indicó el caso de Venecia), pudieron disponer de representaciones de san Vicente Ferrer.

7.3.3. El retablo de San Vicente Ferrer de Niccolò Antonio en Nápoles

Fuera de todo apunte especulativo descuella el retablo de San Vicente Ferrer que la duquesa de Calabria Isabel de Chiaromonte encargó probablemente a uno de los pintores de mayor prestigio en Nápoles, Niccolò Antonio (Colantonio), a quien se le atribuye de manera casi unánime. Por su cualidad de retablo íntegro conservado y por su temprana fecha de producción merece un análisis más profundo.

Ya hemos examinado el usufructo propagandístico que los Trastámara obtenían de esta canonización y del estrecho vínculo entre Ranzano y la corte napolitana. También Giovanni da Pistoia, importante difusor del culto vicentino por Sicilia y por el centro de Europa, tuvo una gran proximidad a la dinastía aragonesa de origen castellano. Es significativo que la promotora de la obra enviara por expreso deseo a su confesor, el dominico Pedro de Mastrettis, en la comitiva que el Magnánimo constituyó para agilizar la canonización de Ferrer.[1126]

---

vicisitudes que le llevaron casi a la ruina fue rescatada por el padre Fagês en 1883. Posteriormente a una severa restauración que transformó la escultura de cuerpo entero en busto, se sacó en septiembre de 1902 en solemne procesión la estatua, considerada todavía hoy por algunos la imagen auténtica del santo. Véase también: CASTILLO PEIRÓ, José, O.P. "El busto de San Vicente Ferrer". En: http://www.cavallersjurats.org/joomla/images/publicaciones/Memorias/Boletin5.pdf , pp. 11-18, (Fecha de consulta: 10/07/2015).

[1125] LE MENÉ, *Histoire du diocèse…,* cit., p. 447.

[1126] TOSCANO, Gennaro. "A propos du retable de saint Vincent Ferrier peint par Colantonio". ELSIG, F.; ETIENNE, N.; EXTERMANN, G. (a cura di). *Il più dolce lavorare che sia. Mélanges en l'honneur de Mauro Natale*. Cinisello Balsamo: Silvana, 2009, p. 410.

La obra que nos ocupa tuvo como destino una capilla de obra nueva dedicada a san Vicente Ferrer en la iglesia napolitana de San Pedro Mártir y hoy se conserva en el Museo de Capodimonte de la misma ciudad (fig. 21).[1127] Gennaro Toscano señaló en 2009 que el retablo se realizó antes de finalizar 1458, puesto que la heráldica representada en el mobiliario de la escena que figura a la comitente en la predela alude a su condición de duquesa y no de reina.[1128] En 2012, amparándose en valores estilísticos, Toscano aproximó la producción del retablo al momento de la canonización, llegándolo a datar entre 1455 y 1456.[1129] Antes de la publicación de esos trabajos algunos autores sostuvieron que esta obra por entonces fechada en 1460, representaba *il primo polittico con le storie di Sant Vicent Ferrer*, sirvan de ejemplo los estudios de Rusconi y de Smoller. Estos últimos tampoco atienden en sus trabajos posteriores el último estudio de Toscano y continúan situando la obra en torno a 1460 y vinculándola a la batalla de Sarno (1460), argumento menos convincente que el de Toscano a tenor del especial protagonismo de la duquesa en la obra.[1130]

La tabla central, con unas medidas de 190 x 88 cm., presenta al nuevo santo otra vez con un libro abierto en su mano izquierda (fig. 22). El texto simulado no contiene mensaje alguno pero el empleo de la tinta negra y roja evoca los códices bajomedievales empleados por el santo. Esta imagen central denota importantes particularidades respecto a otros productos del período. Además de la omisión del *Timete Deum*, el índice de la mano derecha no apunta hacia un Cristo Juez, también ausente en esta pintura. Incluso la anatomía del valenciano presenta una volumetría poco común. Por si fuera poco, se trata de una de las pocas representaciones de estos primeros años en los que el fondo dorado es sustituido por un espacio real, concretamente un nicho avenerado. Esta circunstancia, unida a la minuciosidad narrativa de las escenas puede responder a la impronta flamenca de la pintura de Colantonio, quizá formado con Barthélemey van Eyck, y al contrastado deseo del monarca aragonés –heredado por la promotora, su nuera– de rodearse de las formas renacentistas más valoradas en otras

[1127] La sacristía de la citada iglesia conserva una escultura inédita en la bibliografía sobre la que más abajo volveremos.

[1128] TOSCANO, "A propos du…", cit., pp. 409-417. Pudiera retrasarse el límite indicado por Toscano al 4 de febrero de 1459, día de la coronación oficial.

[1129] TOSCANO, Gennaro."Isabella di Chiaromonte (1424-1465)…, cit., pp. 585-599.

[1130] RUSCONI, "Declinazioni iconografiche…", cit., pp. 195-214; SMOLLER, *The Saint and…*, cit., capítulo 5. En la misma línea se manifiesta CONFALONE, Maia. "Scheda". UTILI, M. (a cura di). *Museo di Capodimonte*. Milano: Touring club italiano, 2002, p. 267.

disciplinas.[1131] Los episodios de la vida del santo también resultan peculiares. Se presentan en tres tablas a ambos lados y en los extremos de la predela, flanqueando la imagen donde se figura a Isabel de Chiaromonte.[1132] Ninguna de las dos historias que sabemos que se pintaron en el retablo de Cervera (la toma del hábito y el apaciguamiento) se incluye en las tablas conservadas de la obra napolitana. En el lado izquierdo, la imagen superior representa la explicación que da el obispo de Valencia a las señales que están recibiendo los progenitores de Ferrer durante el embarazo de la madre. Un registro más abajo, una predicación del dominico, erigido en un púlpito leñoso en un ambiente rural y ante un público separado según su sexo y con presencia de judíos y musulmanes reconocibles por las vestimentas estereotipadas. Más abajo, Ferrer en su estudio orando ante una imagen de la Virgen y el Niño. En la parte izquierda, la recomposición del niño descuartizado, la aparición de Jesús al dominico y más abajo, el salvamento de un inminente naufragio realizado post-mortem. En la predela, en la parte izquierda, el santo obrando milagros, mientras que a la derecha, flanqueando la escena de Isabel Chiaromonte con sus allegados, la muerte de Ferrer. Con ciertas licencias, todos y cada uno de los episodios descritos se incluyen bien en el proceso de canonización, bien en la *Vita* escrita por Ranzano.

Nos detenemos sólo en las tres escenas de mayor significación. La recomposición del niño descuartizado (fig. 23), el salvamento de una nave (fig. 24) y la visión de Jesús por parte del dominico (fig. 25). En la primera se figura el milagro de la reconstrucción del niño de manera que se entienda que el dominico lo obró en vida, conectando con el texto de Ranzano y alejándose de lo declarado por los testigos bretones que lo relataron. Interesado o no, el retablo ofrece una imagen del nuevo santo como predicador efectivo y hábil taumaturgo, siempre desde la perspectiva vital y no post-mortem del santo. Un aspecto que podía responder al deseo de reflejar el periodo en vida del santo, el más próximo a la legitimación Trastámara. Una circunstancia no advertida por los estudiosos es la representación de un único milagro post-mortem en la obra napolitana. El favor que san Vicente Ferrer otorga a los navegantes da luz sobre la honesta devoción y profunda creencia en la intermediación divina del valenciano. Como señaló Nuet, en el contexto productivo del gótico catalán, y por extensión del

[1131] Las veneras pintadas por Colantonio las retomaremos al tratar el púlpito de la iglesia dominica de Dubrovnik.

[1132] Las tablas laterales presentan unas medidas aproximadas de 42’5 x 48’7; 60’4 x 48; 60 x 48, mientras que las de la predela son de 46 x219 (siempre en centímetros).

mediterráneo, se concibió el salvamento de náufragos como metáfora de la penitencia, uno de los mensajes esenciales de Ferrer y vía de salvación para la eternidad.[1133] Respecto a la aparición de Jesucristo a san Vicente Ferrer, se observa la desatención de la visión aviñonesa de manera literal, presentándose de manera muy distinta a lo visto en Macello o a lo que se ordenaba en el contrato pictórico para la Seu d'Urgell, ambos ejemplos ceñidos al contenido de la carta a Benedicto XIII.[1134] San Vicente Ferrer no aparece enfermo en su lecho. Jesucristo no va acompañado ni de santo Domingo ni de san Francisco. En este sentido la referencia textual más temprana se hallaría en el texto que el propio Ranzano extrajo de sus *Annales* para enviar a Giovanni da Pistoia, aunque dando crédito a las observaciones de Maria Toldrà, el texto se dataría a posteriori de la elaboración del retablo, por lo que no debe descartarse que aluda a otra aparición de Cristo narrada en la declaración de un testigo en Toulouse que veremos más abajo.[1135] Esta circunstancia advertiría la imbricación de fuentes varias, textuales pero a buen seguro también folclóricas, amparadas en una tradición oral en la que los acompañantes del Magnánimo procedentes de Valencia y de otros territorios vinculados a la figura de Ferrer pudieron intervenir directamente.[1136] Destacamos por último la muerte del santo (fig. 26), donde se desatiende las principales fuentes textuales, tanto por no representar a ninguna mujer, caso de la Duquesa de Bretaña, como por no incluir las mariposas que inundaron la habitación tras la expiración (*papilionibus circum volitantibus*), que señaló Ranzano. La primera circunstancia podía responder, además de a cuestiones más prosaicas, a un enaltecimiento de la orden o al deseo del comitente de alejar la figura de Ferrer de la casa bretona.

Sin duda la pintura napolitana presenta importantes modificaciones en su tabla central respecto al estereotipo, aspecto extensible al conjunto del retablo y que pudiera

---

[1133] NUET BLANCH, Marta. "El salvamento de naúfragos, metáfora de la penitencia en el gótico catalán". *Locus Amoenus*, nº. 5, 2000-2001, pp. 53-65. A las obras que se citan en el trabajo de Nuet, podrían añadirse ejemplos de otros territorios, caso del retablo Quaratesi de Gentile Fabriano. Cfr. DE MARCHI, Andrea. "A Firenze: la pala Strozzi e i polittici di San Niccolò Oltrarno". LAUREATI, L.; MOCHI ONORI, L. (a cura di). *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*. Milano: Mondadori Electa, 2006, pp. 244-247.

[1134] Contrato que retomaremos.

[1135] Recordamos que Maria Toldrà situaba la elaboración de los *Annales* a partir de 1460. El texto al que refiere la nota 976 del presente estudio alude al escrito extraído de los *Annales* de Ranzano donde se retoma la visión en Aviñón sin la presencia de san Francisco y santo Domingo.

[1136] La lista de estos personajes es extensa. Sirvan de ejemplo, ciñéndolo al ámbito artístico, el pintor Jacomart o el chantre Lambert Azemar, antiguo canónigo de la catedral de Valencia.

ponerse en relación con la conspicua promotora, alejándose por tanto del posible modelo que sirvió a García de Benabarre, pero también a Jacopo Bedi, Filippo Lippi, Giovanni Francesco di Rimini, Domenico di Michelino, Rafael Mòger o al anónimo autor de un retablo pétreo en Pontevedra entre muchos otros, todos incluidos en el repertorio iconográfico.

7.3.4. Representaciones tempranas de Ferrer en Gubbio a cargo de Jacopo di Bedi

A la figura del pintor de Gubbio Jacopo di Bedi se atribuyen dos representaciones de Ferrer. Una tabla expuesta en la Pinacoteca Civica de Gubbio (fig. 27) y un retablo conservado en la iglesia dominica de la misma ciudad umbra (fig. 28). La primera obra, totalmente adscribible al estereotipo visto en Cervera y Barcelona, presenta a Ferrer con el libro abierto, en cuyo interior puede leerse el pasaje apocalíptico con una breve omisión: "*Timete Deum quia venit hora iudicii eius*". Su mano derecha señala hacia una figuración de Cristo, con la que parece mantener un diálogo gracias a la inclusión de una novedosa filacteria. El Hijo advierte al dominico de su condición de elegido: "*Dedi te in lucem gentium ut sis salus*…"[1137]. Se trata de una distinción de la divinidad que confiere al valenciano la cualidad de adalid de la cristiandad, cuyo mensaje –obviamente el apocalíptico–, era el remedio definitivo para los fieles de todo el mundo. Esta lectura conecta con la ya explicada percepción del valenciano como posible acicate ante el gran problema que en esos años sacudía occidente, el turco. Sin embargo, pudiera haber otra explicación para la inclusión de esa filacteria: la circulación de su sermonario. Que el recuerdo de Ferrer estuviera muy vivo en esta ciudad es obvio ante el importante número de obras que se hallan en la zona, aunque el valenciano jamás hubiera pasado por allí.[1138]

Probablemente esta imagen sea un indicio del paso de un códice con sermones del valenciano por la región, pues la cita bíblica en boca de Cristo –inaudita en otras

[1137] Is 49,6: "*Ecce dedi te in lucem gentium, ut sis salus mea usque ad extremum terrae*". Traducido en la edición ya citada Nácar-Colunga como: "Yo te he puesto para luz de las gentes, para llevar mi salvación hasta los confines de la tierra".

[1138] Además de los frescos ya estudiados y de las dos obras que nos ocupan ahora, podríamos recordar la noticia ya advertida sobre la representación del santo valenciano en la próxima Città di Castello.

obras– la pronunció el propio Ferrer.[1139] La pintura en cuestión sería comisionada por el personaje representado a los pies del santo, que en perspectiva jerárquica, aparece junto al cuerpo desnudo de un niño, apuntando a su clasificación como exvoto. Sin documento alguno, pero amparándose en la elaboración de otras pinturas realizadas en el mismo espacio firmadas por Bedi –una capilla en el cementerio de San Segundo de Gubbio entonces en posesión de la familia Panfili–, Mariucci propuso una datación de esta obra entre 1455 y 1458.[1140]

Aunque con restauraciones en Edad Moderna atribuidas a Brunori, el propio Mariucci asignó a Jacopo Bedi el retablo conservado en la iglesia de Santo Domingo de Gubbio (fig. 28). La relativa novedad compositiva y las divergencias con el resto de obras representando a Ferrer invitan a pensar que si damos crédito a la atribución, debamos fijar otro modelo, que en ningún caso obvia los atributos tradicionales.[1141] No falta ni el libro abierto con el pasaje apocalíptico íntegro ni la representación del Redentor, si bien la obra sigue el esquema compositivo de la Virgen del Manto, con la sustitución de la Madre de Dios por la figura del dominico.[1142] La capa negra del dominico sostenida por ángeles sirve de protección a los fieles, en actitud orante hacia Ferrer.

[1139] Cfr. SAN VICENTE FERRER, *Sermons de Quaresma*, I, cit., p. 134.

[1140] Cfr. MARIUCCI, Francesco. "Aspetti della cultura tardogotica eugubina fra il Maestro del polittico Ranghiasci e Jacopo Bedi". DE MARCHI, A.; FALASCHI, P. L. (a cura di). *I Da Varano e le arti*, vol. II. Ripatransone: Maroni, 2003, pp. 611-636, en especial p. 623. Otras apreciaciones en MINARDI, Mauro. "Antonio di Guido da Ferrara, un suo sodale e altri fatti feltreschi". DE MARCHI, A. (a cura di). *Nuovi studi sulla pitturatardogotica. Intorno a Gentile da Fabriano.* Livorno: Sillabe, 2008, pp. 151-168, en especial p. 166 (nota 44).

[1141] Antiguamente la obra se atribuía a Tommaso Nelli, supuesto hermano de Ottaviano, aquel que vimos a raíz de los frescos de Santo Domingo de Gubbio representando la recomposición del niño descuartizado. McCracken incorporó además información sobre el comitente: "*The best picture in this church is to be found at the third altar to the left, by Tommaso Nelli, brother of Ottaviano. It represents S. Vincenzo Ferreri, the great dominicain saint famed for his austerities, sheltering beneath his mantle a crowd of devout persons. Above the Saviour is seen inspiring S. Vincenzo. The lower corners represent, in monochrome, two miracles of the saint, in which he resuscitates sick people. Crowe and Cavalcaselle consider that this picture owes some of its pleasing qualities to the influence of Gentile da Fabriano. It was painted at the instance of Gianniculo di Cristoforo, and no doubt was a votive offering for benefits received. Originally in tempera, this picture was repainted in oil*." Véase M^C^CRACKEN, *Gubbio, Past &…* cit., pp. 205-206. De la atribución a Tommaso Nelli se hizo eco la Fondazione Zeri.

[1142] La imagen puede contrastarse con la Virgen de la Misericordia de Bonanat Zaortiga, en el retablo de la Virgen, San Juan Bautista y San Antonio Abad, procedente de la ermita de la Carrasca de Blancas, (c. 1430-1440), hoy en el Museu Nacional d'Art de Catalunya.

La única parte supuestamente de la obra que no sufrió una restauración agresiva se hallaría en la parte inferior del retablo. A modo de predela, pero de dudosa ubicación original, dos tablillas monócromas representan milagros del santo (fig. 29 y fig. 30).[1143]

7.3.5. Representaciones tempranas de Ferrer en Prato. El retablo de Fray Filippo Lippi y colaboradores y un fresco sin atribución

Otra obra donde se constata el modelo conocido de san Vicente Ferrer está expuesta en el Museo Civico de Prato. Se trata de una Natividad con San Jorge y San Vicente Ferrer (fig. 31), obra que pintaron hacia 1456-1459 Fray Filippo Lippi y Fray Diamante para el convento dominico de la misma ciudad toscana.[1144] Aunque la obra sufrió algunos daños y consiguientes retoques tras el incendio que se produjo en la casa dominica en 1647, recientes restauraciones le han devuelto su esplendor original. Para la datación de la pintura se ha considerado la representación del valenciano como santo, el período de producción de Lippi en Prato, así como el supuesto retrato de Lucrezia Buti en el rostro de la Virgen. Lucrezia era una joven novicia del Convento de Santa Margarita de Prato que abandonó sus votos en 1456 tras su secuestro por parte de Lippi para formar juntos una familia, causando gran revuelo en la ciudad. Sin embargo, los últimos trabajos de restauración de la obra la han revelado como paradigma de producto elaborado por diversas manos y en un espacio de tiempo más dilatado de lo habitual que podría llegar a los 3 ó 4 años. En todo caso se trata de una obra temprana que vuelve a

---

[1143] Por ejemplo Lunghi no comparte esa certeza sobre la procedencia de esas dos tablillas. Cfr. LUNGHI, Elvio. "Il presepe di Greccio nella pittura italiana dei secoli XIII – XV". BISANTI, A. *et al*. *Atti. Accademia Properziana del Subasio*, serie 7, vol. 1, 1996, pp. 130-132. La nula documentación y la imposibilidad de realizar trabajo de campo, nos limita únicamente a señalar la diversidad de opiniones que han suscitado estas tablillas que incluimos en el repertorio de imágenes, asociándolas a la tabla central arriba descrita. Representan la resurrección obrada por un dominico de una ahogada, y la resurrección de un niño en un altar (quizá este asunto iconográfico lo aproxime al contenido de la tabla central). Existen divergencias sobre autoría, procedencia, datación, iconografía, etc. Cfr.: TODINI, Filippo. *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, vol. 1. Milano: Longanesi, 1989, pp. 42-44; MANCINI, Francesco Federico. *Benedetto Bonfigli. L'Opera Completa.* Milano: Electa, 1992, pp. 126-127.

[1144] Museo Civico de Prato (Nº. inv. 1312). Sobre la obra remitimos a catálogos de exposiciones que aportan extensas bibliografías. MANNINI, Maria Pia. "Filippo Lippi: l'atelier pratois". MANNINI, M. P. *et al*. *Filippo et Filippino Lippi. La Renaissance à Prato*. Cinisello Balsamo: Silvana, 2009, pp. 124-127; MANNINI, Maria Pia. "La Natività (Ossia l'Adorazione del Bambino) tra San Giorgio e San Vincenzo Ferrer". MANNINI, M. P.; GNONI MAVARELLI, C. (a cura di). *Tra il sacro e il profano. Opere scelte del Museo Civico di Prato*. Firenze: Contemporanea Progetti, 2008, pp. 68-71.

mostrarnos la que se estaba convirtiendo en la imagen más empleada para definir al valenciano, incluso con un lenguaje formal muy diverso al desarrollado por ejemplo por García de Benabarre. El valenciano aparece con el libro abierto, con el pasaje apocalíptico en su interior (con la misma omisión que la ya vista en la pintura de Bedi conservada en la Pinacoteca de Gubbio), y señalando hacia arriba la figura de Jesucristo, que mostrando las llagas y portando a una cruz –o tal vez las conocidas tres lanzas, puesto que la foto no permite asegurar qué lleva– se figura en el interior de una elaborada mandorla.[1145] En este caso es la mano izquierda de Ferrer la que sujeta el libro, pero esta pequeña modificación es completamente adscribible a las necesidades compositivas, más si consideramos que las figuras de ambos santos se incorporaron después de la Sagrada Familia por el repentino deseo de los comitentes, según los estudios consultados.

También en Prato, en el refectorio pequeño del monasterio dominico de San Niccolò da Bari se realizó una figuración de Ferrer fiel al estereotipo conocido (fig. 32). El Polo Museale Fiorentino lo atribuye amparándose en una "incerta documentazione" a Pietro de Miniato, que lo realizaría a partir de 1423 por encargo de Margherita Bandini, viuda del conocido mercader Francesco di Mario Datini. Estas valoraciones suscitan varias objeciones. A la ausencia de documentación clarificadora hay que añadir la información que da la propia representación de Ferrer que responde a la habitual estandarización. Consecuentemente habría que postergar su ejecución a finales de 1455 principios de 1456 en el mejor de los casos. La representación del dominico se inscribe en una gran decoración mural al fresco dividida en dos registros (fig. 33). En el superior, también compartimentado, aparece en el centro una Crucifixión, flanqueada por diversos santos, cada uno en su espacio delimitado. El registro inferior representa La cena milagrosa de Santo Domingo donde se incluye la figura de la donante en actitud piadosa y vistiendo también el hábito de la orden predicadora. Junto a ella se figura un personaje con ropas fúnebres.

[1145] Las lanzas se incluyen en algunas figuraciones similares, como la tabla atribuida a Michele di Matteo conservada en la Cassa di Risparmio de Ferrara, que más abajo veremos.

7.3.6. La persistencia de la imagen vicentina en Florencia. El retablo de Giovanni Franceso da Rimini y la tabla atribuida a Alesso Baldovinetti

Las diversas representaciones del valenciano realizadas por Fray Angélico en este territorio, el beato Vicente Ferrer de la sacristía de la iglesia dominica sienesa, la particular proliferación de reliquias en la Toscana, y la creación de conventos dedicados al valenciano, advertían de una temprana difusión del culto, y por consiguiente del posterior estereotipo en Prato, Florencia, Lucca, Siena y alrededores.[1146] Entre 1455 y 1459 Giovanni Francesco da Rimini –en esta última fecha se trasladó definitivamente a Bolonia donde fallecería diez años después aproximadamente– pintó para el convento florentino de San Domenico al Maglio un pequeño retablo al temple dedicado a san Vicente Ferrer hoy conservado en la Galería de la Academia de Florencia (fig. 34).[1147] Por no repetir una descripción calcada de la imagen estereotipada, analizamos las tres escenas de la predela, pues es otro de los pocos retablos primitivos que ha conservado los espacios menores. De izquierda a derecha se representa la liberación de una mujer poseída por el demonio (fig. 35), la veneración de la tumba del santo (fig. 36) y el bautismo de un hombre adulto (fig. 37). De interés singular es la tablita central pues ilustra con minuciosidad el hábito bajomedieval de acudir a la tumba del santo de turno para solicitar su ayuda. Así ocurría en la ciudad de Vannes según delatan los testigos bretones del proceso. En torno al sepulcro del valenciano y de manera cotidiana, enfermos y tullidos se reunían buscando sanaciones, dejando exvotos junto a los restos de Ferrer.[1148] El exorcismo de la mujer era también un milagro frecuente en la vida de

---

[1146] Sobre la llegada de reliquias a la Toscana véase: VELASCO GONZÁLEZ, "Dos arquetips…", cit., p. 250. Sólo abordamos algunas de estas imágenes, dejando el resto para el repertorio final, en el que no incluimos aquellas especialmente deterioradas, aunque dispongamos de suficientes indicios para conocer su existencia, caso de los frescos del llamado Claustro Verde de Santa Maria Novella.

[1147] Inv. 1890, nº. 3461. Sus medidas son de 145 x 70 cm. Una breve bibliografía sobre el pintor en SARTI, Maria Giovanna. "Giovanni Francesco da Rimini". En: http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-francesco-da-rimini_(Dizionario-Biografico)/ (Fecha de consulta: 29/07/2014).

[1148] Durante la celebración del proceso de canonización un testimonio explicaba: "*requisivit quatenus ad visitacionem sepulcri inquisicionem vite et miraculorum prefati magistri Vincencii… et gloriose et ad exaltacionem fidei catholice et honorem tocius ecclesie tendentis diligenter prudenter et mature procedere necnon ymagines cereas cruces feretra mortuorum ut asserebat resuscitatorum sudaria compedes ferreos a carceribus et captivitatibus liberatorum ibidem in memoriam miraculorum dicti magistri Vincencii sine numero ut subiungebat existentes cernere et de super testimonium dare curaremus*". Cfr. FAGÊS, *Notes et documents…*, cit., pp. 397-398. Escenas similares referentes a estas prácticas pueden observarse en el retablo Quaratesi ya citado o en el retablo de San Vicente de Sarrià pintado por Jaume Huguet.

los santos, y en el caso de Ferrer se constataba a través de los primeros textos hagiográficos, tanto en el proceso como en la *Vita* de Ranzano. No obstante contaba con precedentes muy sugestivos: ya vimos el testimonio al respecto recogido en la crónica de Martín de Alpartil dando cuenta del modo en que se generaban estas noticias, así como una representación con ciertas analogías en Macello (1429). Sobre el bautismo representado en la predela del retablo llama la atención que el joven que recibe el sacramento no porte ningún atuendo propio de judíos, musulmanes o herejes, aspecto que recalcaría el valor de la conversión, aunque en todo caso reforzaba los frutos de la predicación de Ferrer.[1149] En conjunto es destacable la ausencia de episodios de filiación dominica, pese a que su destino era un convento de la orden. No obstante, la imagen que define a Ferrer en la tabla central responde sin duda alguna al modelo habitual.

Una producción próxima en tiempo y lugar fue la tabla conservada e integrada en un pastiche posterior en Santa Maria Novella de Florencia (fig. 38)[1150], uno de los pocos centros que recibiría una reliquia del santo. El ensamblaje compone un tríptico cuya tabla central figura a Rafael y Tobías y la izquierda a santa Catalina de Siena, mientras que la derecha es un san Vicente Ferrer totalmente asociado al estereotipo (fig. 39), en el que volvemos a contrastar la omisión de parte del pasaje apocalíptico, repitiendo en el resto de sus características ya sabidas. Atribuido con reservas a Alessio Baldovinetti, resulta ilustrativa la comparación con todos y cada uno de los productos tratados en este apartado (salvo la tabla central de Colantonio).[1151] Incluso pese a los repintes que ha sufrido a causa de los graves daños que le causaron las inundaciones de 1966. Velasco advirtió una particularidad: la incorporación de las tres lanzas en la figuración del Cristo en Gloria.[1152]

[1149] Por ejemplo en el retablo contratado a Gonsalbo en 1459 para la casa dominica de Urgell (no conservado) las premisas incluían pintar "com mossén sent Vicent batexava los moros e jueus". Cfr.; MADURELL I MARIMON, "El arte en la comarca…", cit., p. 280.

[1150] BELLOSI, Luciano. "Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento". BELLOSI, L. (a cura di). *Pittura di luce. Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento*. Milano: Olivetti-Electa, 1990, pp. 25-26. En KAFTAL, George. *Iconography of the saints in Tuscan Painting*. Firenze: Le lettere, 1986, nº. 314, fig. 1145, se sitúa en torno a 1465.

[1151] La obra de Santa Maria Novella también se ha asignado a Francesco del Cervelliera.

[1152] VELASCO GONZÁLEZ, "Dos arquetips iconogràfics…", cit., p. 240. Como advertimos en el espacio correspondiente, Velasco confunde este episodio descrito por el valenciano con la visión aviñonesa. En cualquier caso, las lanzas también se figuran en el San Vicente Ferrer de la iglesia de San Agustín en Saliceto (fig. 178).

7.3.7. La tabla de Borghese di Piero para la iglesia dominica de San Romano en Lucca

Lucca Borghese di Piero pintó para la iglesia dominica de San Romano una tabla –quizá parte central de un tríptico– con San Vicente Ferrer, hoy conservada en el Museo Nacional de Villa Guinigi, en Lucca (fig. 40). Sesgada en su parte superior, Filieri apuntó dos teorías sobre esta obra.[1153] Que fuera la habitual tabla autónoma para presentar al santo, o que respondiera a un tríptico que incluyera en los laterales otros dos santos o incluso episodios de la vida del valenciano. La primera la defiende basándose en que el marco parece original, así como el dorado. Además, no existen suficientes indicios en el armazón para confirmar conexiones con otros elementos. Sin embargo, hay una inscripción en la predela (de la que lamentablemente no hemos obtenido imagen alguna) donde puede leerse "*DE LIGNO VITE QUOD EST*". El texto parece hacer alusión a Ap 2,7, entrando en conexión con lo ya tratado respecto al juego semántico del nombre del valenciano.[1154] Más llamativo si cabe es que en la propia *Vita* escrita por Ranzano se incluye la cita.[1155] Con todo, los atributos aparecen inalterados. El libro abierto con el pasaje apocalíptico que parece haber estandarizado también la omisión de "*et date illi honorem*" y la figura de Cristo Juez señalada por el valenciano siguen presentes. Aunque formalmente la Parusía gane protagonismo por volumen y por la sustitución de la usual mandorla por un conjunto de ángeles, los símbolos identificativos son los mismos. La nueva representación del Cristo Juez ocupando tanto espacio apenas se retomará, y sólo es comparable a la de la tabla central del retablo Griffoni (fig. 78).

La ligera transgresión formal recién apuntada se trata de la excepción que confirma la norma. Valga esta sucinta batería de obras para comprobar lo expuesto: la tabla de Domenico di Michelino conservada en la Galería Nacional de Parma (fig. 41), la atribuida a Michele di Matteo hoy en la Cassa di Risparmio de Ferrara (fig. 42), la figuración de Ferrer junto a san Francisco en "La Virgen con el Niño" de origen veneciano y carácter orientalizante en el Museo Hermitage de San Petersburgo (fig. 43)

[1153] FILIERI, "Centrale di trittico…", cit., pp. 396-399.

[1154] El pasaje bíblico completo reza: "*Vincenti dabo edere di ligno vitae, quod est in paradiso Dei mei*." Traducido en la versión castellana ya citada como: "Al vencedor le daré a comer del árbol de la vida, que está en el paraíso de mi Dios".

[1155] RANZANO, *Vita sancti*…, cit., p. 483.

o la tabla de la Virgen y el niño con cinco santos que Verrochio o Biagio d'Antonio pintó para el convento de San Domenico al Maglio en Florencia conservada en el Museo de Bellas Artes de Budapest (fig. 44), son solo algunos ejemplos de una imagen totalmente consolidada y deudora de un modelo que circuló por buena parte de Europa durante las dos primeras décadas después de la canonización, llegando a consolidarse más allá del mar Adriático.[1156] Debemos resaltar, siempre dentro del estereotipo, la tabla atribuida a Rafael Mòger conservada en una colección privada mallorquina (fig. 45), donde las llagas de Cristo emanan unos rayos que confluyen en su trayectoria de camino a la boca del valenciano (fig. 46).[1157] Allí se transforman en brillantes destellos que se dirigen hacia el manido pasaje apocalíptico, que como ocurre en tantas obras se reproduce citando textualmente la fuente: "…*Apocalipsis quartodecimo*". Aunque los atributos son los más empleados de la imagen vicentina, es preciso poner en valor la mayor expresividad de la tabla merced a lo explicado, que realza, probablemente de manera única, el valor profético de las palabras del valenciano, transmitidas por el Hijo a través de la Biblia y que evoca el asunto ya tratado del fuego y la palabra. Un recurso muy similar se percibe en una antigua imagen del convento dominico de Aviñón que sólo conocemos merced a una copia publicada por Fagés sobre la que volveremos (fig. 47).[1158] Se trata de un detalle muy concreto que podría advertir sobre un modelo inspirador común (que circularía entre las casas dominicas a tenor del destino original de ambas obras) o sobre una dependencia particular entre estos dos productos.

[1156] Cfr. GALLI, A. (No se advierte el nombre completo). "Domenico di Francesco, detto Domenico". FORNARI SCHIANCHI, L. (a cura di). *Galleria Nazionale di Parma.Catalogo delle opere dall'Antico al Cinquecento*. Milano: Cassa Risparmio Parma e Piacenza-Franco Maria Ricci, 1997, pp. 71-72; MUSEUM OF FINE ARTS OF BUDAPEST. "Madonna and Child with Five Saints and Two Angels". En: http://www.szepmuveszeti.hu/adatlap_eng/rek_1386_biagio_d_antonio_10726 (Fecha de consulta 06/01/2016). No hemos hallado bibliografía reciente sobre la tabla que Zeri atribuyó a Michele di Matteo da Bologna que se conservaba en la Cassa di Risparmio de Ferrara ni sobre la Virgen entre San Francisco y San Vicente Ferrer que en la web del Hermitage atribuyen con reservas a Andrea Riccio di Candia. De hecho, no hemos conseguido situar con certeza ninguna de las dos obras en la actualidad. En el caso del museo ruso no aparece el número de inventario en la web. En: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/search-results?search=ferrer (Fecha de consulta: 12/06/15). Para la obra que se guardaba en Ferrara proponemos únicamente un antiguo estudio que hemos consultado: MAUCERI, Enrico. *Michele di Matteo da Bologna*. Bologna: Stabilimenti poligrafici riuniti, 1933. Dada la escasa calidad de las reproducciones fotográficas conseguidas, queda aplazada la lectura del contenido del libro que sujeta Ferrer en cada obra, si bien en la conservada en el Hermitage debe descartarse que ponga *Timete Deum*.

[1157] LLOMPART, "Una nueva tabla...", cit. Velasco advirtió la particularidad de la tabla, adelantando la fecha de producción al período entre 1455-1460, respecto a lo expuesto previamente por Llompart. Cfr. VELASCO GONZÁLEZ, "Dos arquetips…", cit., p. 265.

[1158] Cfr. FAGÊS, *Historia de*..., tomo I, cit., pp. 28 y 106.

Obviando las particularides de los más importantes retablos, como el visto de Colantonio y otros que analizamos más abajo, la imagen de Ferrer era tan conocida como repetida, casi serialmente. Esta tendencia representativa tan definida sólo se bifurcó en un contexto geográfico determinado, el valenciano.

7.3.8. La particularidad valenciana

En la producción pictórica elaborada en el antiguo Reino de Valencia o en obradores asociados a este territorio se percibe una notable modificación de esta imagen oficial. Velasco analizó brevemente esta circunstancia.[1159] Los ejemplos conservados, muchos de ellos elaborados probablemente por un mismo taller, evidencian un importante cambio. Diversas tablas atribuidas a Joan Reixach o a su círculo como la conservada en la catedral de Valencia (fig. 48), la supuestamente proveniente del convento dominico de Valencia hoy en el Meadows Museum de Dallas (fig. 49), la denominada *Taula dels Cavallers de la Cel·la de Sant Vicent Ferrer* que en 1955 estaba en la colección privada del marqués de Villores (fig. 50),[1160] un compartimento de la predela del retablo de San Lorenzo y San Pedro de Verona de Catí (fig. 51), una tabla de la *polsera* del retablo de Santa Úrsula y las once mil vírgenes (fig. 52), son ejemplos de una mutación del estereotipo que se consolidó en las pinturas de procedencia valenciana para representar al santo. Se habrá observado que se ha incluido una obra destinada a Cataluña, pero vinculada a un taller cuya actividad se centra en Valencia. En todas ellas desaparece la representación del Cristo Juez. Buena parte del espacio superior que circunda al dominico viene ocupado por una larga filacteria que incluye el pasaje apocalíptico consustancial a su figura. Cuando aparece el libro, se representa cerrado, y ocasionalmente se incluye la representación de pertrechos de escritura colgados del

[1159] VELASCO centra su argumentación en la tradición historiográfica que pretendía buscar en esas obras valencianas el reflejo de la verdadera efigie de Ferrer. VELASCO GONZÁLEZ, "Dos arquetips…", cit., en especial pp. 252 y ss. Consideramos que su hipótesis debe ser revisada partiendo de una evidencia: la mutación no responde tanto a cuestiones retratísticas como a la transformación de los atributos. Por otro lado hay que significar la puntual ausencia de diferencias retratísticas en la producción de aquellos pintores a los que se les presupone un interés por representar la *vera effigies* (confróntese el San Benito del Museo catedralicio de Valencia o los rostros de San Jaime y San Gil del Museo de Bellas Artes de Valencia, atribuidos a Reixach, con las varias representaciones de san Vicente Ferrer que se asocian al taller del mismo pintor).

[1160] La atribución a esta última obra es más discutible, aunque algunos estudiosos la suscriben.

cinto –en esencia un tintero–, y en menor número de unas llaves, atributos que explicamos más abajo.

Resulta imprescindible tratar de dar respuesta a la transformación del modelo. Con los datos sobre la mesa parece lógico conjeturar que se produjo cierta ruptura concreta y voluntaria por parte de un artista o comitente con el estereotipo analizado. Aun así, no surgió de manera espontánea y autónoma pese a la proximidad de las fechas. La continuidad del *Timete Deum* indica cierta dependencia. Resultaría demasiado casual que en este supuesto nuevo modelo se incluyera el pasaje apocalíptico sin disponer de un referente previo distinto a la imagen estereotipada, más cuando se ha comprobado la revisable relación textual entre Ferrer y Ap 14,7.

¿Qué pudo detonar esa transformación hacia la filacteria voluminosa y la disipación del Cristo Juez? Varias respuestas pueden darnos pistas no concluyentes pero sí alentadoras. En primer lugar se constata el abundante empleo de la filacteria en la tradición figurativa valenciana desde algunas décadas previas. Se incluían de manera casi sistemática, muy diversamente a lo que ocurría en otros territorios, caso de la pintura del norte de Europa. Su empleo original tenía mucho que ver con la función de identificar al personaje representado, pero sin duda, paralelamente a la amplificación de este recurso, la percepción de la filacteria entre el público se iba transformando.

Además de poner voz al representado –algo que lo acercaba más a las necesidades devocionales–, le otorgaba una elocuencia que paradójicamente la imagen definida como oficial podía contaminar, aspecto que invita a una nueva reflexión. La reproducción del Cristo Juez junto a Ferrer figuraba plásticamente el asunto apocalíptico, pero no dejaba de ser una “distracción” para la presentación oficial del santo. Por sí sola la representación de Cristo podía implicar tanto contenido que distraería el asunto principal, el nuevo santo. Podría establecerse un matizable paralelismo con la iconografía de san Francisco de Asís. El episodio de su estigmatización atesoraba una complejidad que podía ir en detrimento de la esencia, presentar al franciscano. Tal vez por eso las tablas centrales de los retablos que presentaban al de Asís a la cristiandad sí incluían indefectiblemente los estigmas –su atributo esencial– y no tanto el desarrollo de la estigmatización, con notables

excepciones conocidas.[1161] Una equivalencia argumentativa se ha de establecer en el caso del valenciano, donde el pasaje apocalíptico textual haría las veces de los estigmas de san Francisco mientras que el Cristo Juez equivaldría a la propia estigmatización del franciscano por parte del ángel.

Otra respuesta sugestiva estriba en la propia naturaleza de la producción pictórica valenciana, en la que el taller de Reixach se convertiría en el dominador total del mercado en un amplio marco territorial: Jávea, Valencia, Catí o Poblet delatan que su obrador acapararía un importantísimo porcentaje de los encargos más prestigiosos. Posiblemente la multiplicidad de lugares que abarcó el obrador de Reixach transformó lo que pudo ser una novedad amparada en la tradición figurativa valenciana en una norma casi inquebrantable en determinados territorios. Asociado todavía al protagonismo del taller en esta transformación iconográfica apuntamos, por último, la probable y moderna relación que pudo existir entre el diseño de la filacteria y de las letras que la recorrían con la reivindicación de la firma de un taller. Aquello que hoy concebimos como tipografías concebidas como señas de identidad de determinadas marcas, entre las que descuella el refresco más conocido en el mundo, puede servir de referente para razonar otra explicación del éxito de la filacteria, apenas empleada en el resto de la producción artística concerniente a la figura vicentina.[1162] La difusión de la escritura del taller de Reixach provocaría que incluso sin saber leer se reconociera, además de la figura del santo, el lugar del que procedía la obra, conviertiendo la propia grafía en elemento comunicativo –una especie de sello de calidad o de marca registrada– independiente de su lectura. Todos estos valores confluirían en la creación de una nueva imagen del valenciano cuyo alcance se consolidó en las décadas posteriores en la geografía valenciana.

Así se contrasta en obras como la reproducida en el Arxiu Mas (fig. 53), la predela con santos asociada al Maestro de Artés (fig. 54)[1163], la tabla lateral del retablo

---

[1161] Entre las que descuella el retablo al temple atribuido a Giotto y pintado en torno a 1300 para la iglesia de San Francisco en Pisa, conservado hoy en el Louvre.

[1162] Existen contadas excepciones –analizadas en el capítulo sobre los primeros grabados vicentinos– que en absoluto son comparables con la generalización de su empleo en el Mediterráneo occidental.

[1163] GÓMEZ FRECHINA, José. "Maestro de Artés. Predela con santos". BENITO DOMÉNECH, F.; GÓMEZ FRECHINA, J. (dir.). *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2005, pp. 160-161.

de San Jaime asociado a Nicolau Falcó (fig. 55),[1164] la tabla del Maestro de Perea hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia (fig. 56), el retablo de San Vicente Ferrer pintado por Miguel del Prado para el convento dominico de san Onofre de Xàtiva hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia (fig. 57), el San Vicente Ferrer junto a San Antonino de Florencia de Yáñez de la Almedina en el Museo de Bellas Artes de Valencia (fig. 58),[1165] la figuración del dominico en la predela del Retablo de las Lamentaciones ante Cristo muerto conservado en el Museo de la Basílica de Morella (fig. 59)[1166] o varias representaciones de Ferrer atribuidas a Joan de Joanes (fácilmente consultables en la red y que no incluimos por la más dilatada distancia temporal), entre muchas otras.

Podemos reforzar el argumento mediante la descripción que hizo Diago de la iconografía vicentina: "*Se pynta este Santo en todo el mundo con el braço derecho levantado, señalando con el dedo un letrero que dize Temed a Dios y dadle a el la honra, por que ya viene la hora se juyzio*".[1167] Obviamente no en todo el mundo se pintaba de ese modo. En el centro de la península italiana, por ejemplo, se le pintaba sosteniendo un libro con el mismo mensaje, pero señalando a Cristo.

Queda por resolver la tímida aparición de dos atributos. La inclusión muy esporádica del tintero o de las llaves carece de relevancia en la formación de la imagen vicentina, y por ello no es menester profundizar. El tintero colgado del cinto se puede observar en el "San Vicente Ferrer" de Joan Reixach del Meadows Museum de Dallas, en el que también porta unas llaves colgadas a continuación del recipiente (fig. 49). De manera casi idéntica se reproduce en unas cuantas obras de producción valenciana. Sirva de ejemplo la *Taula dels Cavallers de la Cel·la de San Vicent Ferrer* (fig. 50) así como algunas obras posteriores como el retablo de San Jaime de Nicolás Falcó del

---

[1164] Véase GÓMEZ FRECHINA, José. "Nicolás Falcó. Santa Catalina de Siena". BENITO DOMÉNECH; GÓMEZ FRECHINA (dir.), *La memoria…*, cit., p. 206 y GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mª Mercedes. "Los Falcó, una familia de pintores en la Valencia del siglo XVI". *Locus Amoenus*, nº. 11, 2011-2012, pp. 79-96.

[1165] BENITO DOMÉNECH, Fernando. "Fernando Yáñez de la Almedina. San Antonino de Florencia y San Vicente Ferrer". BENITO DOMÉNECH; GÓMEZ FRECHINA (dir.), *La memoria…*, cit., pp. 214-215.

[1166] OLUCHA MONTINS, Ferran. "Retablo de las Lamentaciones ante Cristo muerto". DE SANJOSÉ LLONGUERAS, L. (coor.). *La memòria daurada. Obradors de Morella S. XIII-XVI*. Morella: Servicio de Publicaciones Diputación de Castellón, 2003, pp. 498-501.

[1167] Cfr. VELASCO GONZÁLEZ, "Dos arquetips…", cit., p. 259, quien envía a la biografía vicentina escrita por Francico Diago.

Museo Nacional de Arte Cataluña en el que aparece Ferrer junto a otro santo (fig. 55), la tabla que flanquea a santa Catalina de Alejandría (fig. 60), y la tabla central del retablo de Miguel del Prado del Museo de Bellas Artes de Valencia (fig. 57). El tintero, sin la incorporación de las llaves, aparece en dos obras muy alejadas entre sí: la tabla central del retablo de San Vicente Ferrer pintado por Giovanni Bellini en San Zanipolo (fig. 61) y las pinturas de la capilla de San Sebastián en Saint-Étienne-de-Tinée (fig. 62).

En nuestra opinión, el bote de tinta debe asociarse a su actividad intelectual. En absoluto se trata de un elemento clave en la imagen vicentina, por eso no lo desarrollamos. El propio san Bernardino de Siena incluye este atributo en un pequeño porcentaje de sus representaciones.[1168] Las llaves, que todavía gozaron de menor predicamento que el tintero y que se emplearon exclusivamente en ámbito valenciano, tienen una respuesta más compleja. Por un lado, el archiconocido caso de san Pedro con las llaves del cielo, pudiera ser un referente a la figura de Ferrer como intermediador divino. También el dominico san Raimundo de Peñafort dispuso en determinadas obras del atributo de las llaves, aludiendo a sus múltiples cargos. Se puede abrir la vía de la trasposición iconográfica por medio del error o del desconocimiento. Sin embargo, los dos casos citados no presentan las llaves como en el caso de san Vicente Ferrer. San Pedro y san Raimundo ostentan las llaves como principal atributo. Por el contrario, la inclusión de las llaves en el caso valenciano es casi algo anecdótico, cuantitativa y cualitativamente, dada la poca presencia visual de las llaves, funcionales, de pequeño tamaño y colgadas del cinto. Los dos aspectos nos invitan a pensar que, dado el carácter regionalista del atributo –exclusivo de tierras valencianas–, fuera una sucinta y efímera referencia a su cargo de prior en el convento dominico valenciano, con una continuidad posterior más deudora de valores formales que de semánticos. Es sólo una hipótesis.[1169]

[1168] Por ejemplo el San Bernardino de Siena que pintó Pietro di Giovanni d'Ambrogio antes de 1449 conservado en la Pinacoteca Nacional de Siena.

[1169] Queda aplazado el análisis de una tabla de Nicolas Falcó conservada en el Museo de Bellas Artes de Valencia presentada con el título Santo Domingo de Guzmán y Santa María Magdalena. El dominico lleva varios pertrechos de escritura colgados de la cintura y un bastón, al igual que en algunas representaciones de Ferrer. La inclusión de tres dardos en su mano derecha en absoluto entraría en disonancia con la figura vicentina. Gómez Frechina advertía sobre las peculiaridades en esta figuración de santo Domingo en GÓMEZ FRECHINA, José. "Nicolás Falcó. Santo Domingo de Guzmán y Santa María Magdalena". BENITO DOMÉNECH; GÓMEZ FRECHINA (dir.), *La memoria…*, cit., pp. 208-209.

Sea por su supuesto origen o por el respaldo bibliográfico, una de las tablas valencianas a la que con más frecuencia se le ha asignado un valor primigenio es el San Vicente Ferrer conservado en el Museo de la Catedral de Valencia (fig. 48).[1170] Por otro lado ya dimos noticia sobre la posible tela representando a Ferrer en la procesión de febrero de 1456, a la que cabría añadir otra figuración que se realizaría algunos meses después. En agosto de 1456 el Consell decidió otorgar "*cinquanta timbres en ajuda del retaule que volien fer del gloriós pare nostre S.Vicent Ferrer*."[1171]

El documento original referente a este último retablo se conserva todavía, y la noticia de Carreres puede ampliarse significativamente, pues solo transcribe con alguna transformación la glosa. Siendo inédito (al menos así lo creemos) el cuerpo principal del acuerdo:

> *Essent axí congregat l'honrat Consell fon proposat per lo honrat en Riambau de Cruylles altre dels honorables jurats que ja en lo Consell celebrat la vespera de quincuagésima proppasada era stat suplicat segons havia entés per part del monestir e convent dels frares preycadors de aquesta ciutat dient que havien delliberat fer un bell retaule del beneyt sanct mestre Vicent Ferrer en una capella. Empero ells no·u podien fer sens subvenció e adjutori axí de la ciutat com de algunes bones persones, que plagués al honrat Consell voler hi fer alguna subvenció e ajuda per reverència de nostre senyor déu e del beneyt sanct proposavan al honrat Consell ne fer ço que li plagues. E lo dit honrat Consell, hoyda la dita proposició e haüd rahonament sobre les dites coses, e atés que lo beneyt sanct era fill e natural de la dita ciutat a la qual nostre senyor Déu havia fet tanta e tan singular gràcia que tenien hun tal sanct natural e fill de aquella, e que segons dehien alguns del dit Consell fon proveit en lo dit Consell de la vespera de quincuagésima proppassada empero obmés. Per tal lo honrat Consell provehí que als dits frares preycadors fos feta subvenció e ajuda per la dita ciutat de les pecúnies comunes de aquella per obs de fer lo dit retaule de cinquanta timbres valents vinticinc lliures reals de València.*[1172]

[1170] Velasco realiza un concienzudo análisis de diversas representaciones del santo en el convento dominico valenciano que fueron consideradas verdaderos retratos de Ferrer. VELASCO GONZÁLEZ, "Dos arquetips…", cit., en especial pp. 252-262.

[1171] CARRERES ZACARES (ed.), *Libre de Memòries…*, vol. II, cit., p. 599, envía a *Consell de 14 d'agost* de 1456. Cfr. AMV, *Manual de Consells*, A-36, f. 124r.

[1172] AMV, *Manual de Consells*, A-36, f. 124r. En el margen podemos leer: "*Que als frares preycadors fossen donats cinquanta timbres en ajuda del retaule que volien fer de Sanct Vicent Ferrer*". La breve anotación fue citada correctamente por CAVALLER, Francés Joan. *Llibre de noticies de la ciutat de*

Se constata la relevancia de los dominicos como impulsores de la devoción vicentina, también en Valencia, a través de la imagen en una fecha muy temprana, con un tímido aporte documental del que adolece la tabla conservada en la catedral.

Sea como fuere, y retomando la tabla hoy atribuida a Reixach, cabe señalar que hace más de un siglo Elías Tormo opinaba que la primera capilla dedicada a san Vicente Ferrer se erigió en la misma donde los March eran enterrados, en la catedral de Valencia, en el Aula capitular, actual Capilla del Santo Cáliz.[1173] Tormo aseguraba que a Jacomart se debía la "editio princeps de la icona de San Vicente Ferrer".[1174] Sin documentación alguna, reconocidos autores han reforzado esta teoría de la promoción de la tabla por parte del propio Ausiàs March.[1175]

Podemos servirnos de la antigua descripción que Tormo da sobre la tabla que presenta a "San Vicente Ferrer, en pie, de dominico, con el rótulo del lema de sus predicaciones… Con hábito y escapulario blancos; manto y gorro negros; paño dorsal de brocado en rojo; roja la encuadernación."[1176] Si acaso habría que añadir que el fondo es dorado con una tela de brocado en oro y que el suelo representa juegos de azulejos

---

Valencia desde l'any 1306 fins al de 1535. Biblioteca Universitaria de Valencia, ms. 197, sin datación concreta (1700-1799), f. 104r., digitalizado en: http://weblioteca.uv.es/cgi/view.pl?source=uv_ms_0197 (Fecha de consulta: 04/11/2015). La noticia fue advertida entre otros, por DIAGO, Francisco (O.P.). *Apuntamientos recogidos por el P. M. Fr. Francisco Diago, O. P., para continuar los Anales del Reyno de Valencia desde el rey Pedro III hasta Felipe II*, vol. II. (Edición de José María Garganta Fábrega). Valencia: Acción Bibliográfica Valenciana, 1946, p. 90 o FALOMIR FAUS, *Arte en Valencia*…, cit., p. 71. No tenemos constancia de la publicación del acuerdo íntegro aquí reproducido.

[1173] TORMO Y MONZÓ, *Jacomart y el arte…,* cit., pp. 161-166. No coincide por tanto con el espacio que ocupa una moderna lápida conmemorativa de Ausiàs March tras la puerta de la Almoina.

[1174] TORMO Y MONZÓ, *Jacomart y el arte*…, cit., p. 166.

[1175] El testigo de Tormo respecto al posible encargo de Ausiàs March se recoge en varios trabajos, entre otros; SOLER D'HYVER, Carlos. "San Vicente Ferrer". GONZÁLEZ ROBLES, L. (com.). *El siglo XV valenciano*. Valencia: Comisaría General de Exposiciones, Dirección General de Bellas Artes y Ministerio de Educación y Ciencia, 1973, p. 59; SOLER D'HYVER, Carlos. "San Vicente Ferrer". BENITO DOMÉNECH, F. (com.). *La Luz de las Imágenes. Áreas expositivas y análisis de obras*, tomo II, vol. I, cit., pp. 410-411; COMPANY I CLIMENT, Ximo. "San Vicente Ferrer". GONZÁLEZ BALDOVÍ, M. (ed.). *El hogar de los Borja*. València: Generalitat Valenciana, 2001, pp. 282-283; GÓMEZ FRECHINA, José. "San Vicente Ferrer". HINOJOSA MONTALVO, J. R. (com.). *Alicante, un puerto para un rey, Alfonso el Magnánimo entre dos mares*. Valencia: Generalitat Valenciana, Ayuntamiento de Alicante, Fundació Jaume II el Just, 2008, p. 155. Por su parte, Mateu Llopis retomaba la idea expuesta por Tormo en el trabajo citado, sobre la asimilación de la tabla de la catedral como la primera representación del santo valenciano. Cfr.: MATEU Y LLOPIS, Felipe. "La iconografía tipográfica de San Vicente Ferrer en los siglos XV y XVI". *Archivo de Arte Valenciano*, nº. 26, 1955, p. 33. Sobre la dedicación de las capillas de la catedral sigue siendo indispensable SANCHIS SIVERA, José. *La Catedral de Valencia*. Valencia: Imprenta de Francisco Vives Mora, 1909.

[1176] TORMO Y MONZÓ, *Jacomart y el…*, cit., p. 189.

polícromos frecuentes en las obras de Reixach. No se trata del único rasgo distintivo para la posible atribución. La aureola presenta un tamaño considerable, emergiendo desde la altura de los ojos y proyectándose extensamente en altura. Además aparece en el fondo o *camper* un recurso repetido de taller, que une los brocados asimilados bajo la influencia de Gonçal Peris, con la inclusión de fondos carmesíes y negros. El lema de sus predicaciones aparece en un rótulo, y el habitual libro está cerrado. Ni rastro de la figura del Cristo Juez. La filacteria ornamentalmente plegada recoge todo el pasaje apocalíptico, en el que también se ha suplido el término más habitual *Deum*, por el prácticamente solo empleado en la producción próxima a Reixach *Dominum*.[1177] Se trata de otro indicio que apunta a que se trataba de ese innovador modelo cuyo origen desconocemos pero que podría vincularse a Reixach. La tabla de la catedral, la tablita de Catí, el guardapolvo del retablo de Santa Úrsula –casi réplica de la imagen catedralicia que nos ocupa–, o la de los "Caballeros de la Celda" comparten todos los elementos, mientras que en el resto de las obras que continúan esta tipología la única diferencia prácticamente perceptible y de escasa relevancia es la reaparición del *Deum* sustituyendo al *Dominum* relacionado con Reixach.

Uno de los aspectos que sorprende es la escasa consideración que ha generado la naturaleza de la obra de la catedral. Por ejemplo no hemos hallado una descripción del armazón, en algunas ocasiones fundamental para dictaminar si era una tabla autónoma como las muchas obras documentadas en Italia, no destinadas a un altar pero sí a lugares privilegiados en el interior de la Iglesia, colgadas en la nave o apoyadas en un pilar, o parte de un retablo de ubicación variable. Fue Tormo quien indicó que esta tabla era la única conservada de un retablo que perdió sus otros componentes en el siglo XVIII. Lamentablemente, en este sentido no puede aportarse mucho. Fue realizada en madera de pino. El dorso de la tabla está gravemente intervenido, como lo delatan las desfasadas colas de milano metálicas que cohesionan el soporte (fig. 63). Del mismo modo los cantos revelan el serraje de la obra por sus cuatro lados, algo que se intuye a través de la visualización de la pintura (fig. 48). Las medidas actuales (113 x 44 cm.) no coinciden con las originales. Si la escasa superficie conservada del pavimento pintado por Reixach así como la irregularidad del campo dorado y la interrupción de la filacteria

[1177] Recuérdese al respecto la alteración textual ya advertida que representa en el resto de obras la sustitución de *Dominum* (como reza la edición bíblica consultada) por *Deum*. Volviendo a la tabla de la catedral, la bibliografía consultada omite el texto íntegro de la filacteria: "*Timete Dominum et date illi honorem quia venit hora iudicii eius apoch*[alipsis]."

en un costado advierten sobre el corte en los laterales, la no conservación de los pies de la figura dominica –circunstancia insólita– también indican su amputación por el lado inferior. Quizá la parte superior ha sido la menos mutilada, aunque el reverso del soporte indica que no fue exenta de tal daño. Así que o se da validez a la información de Tormo, o no tenemos nada con lo que impulsar la historia de la tabla. Una ausencia mal digerida por algunos autores que han preferido dar rienda suelta a su imaginación antes que resignarse.[1178] Lo que sí sabemos a ciencia cierta es que el estado de la superficie pictórica estaba deteriorado a mediados del siglo pasado (fig. 64). Con motivo de la exposición del quinto centenario de la canonización de Ferrer (1955) la obra fue restaurada por Roig d'Alós. En 1999 la Fundación La Luz de las Imágenes le otorgó el aspecto actual.

Aunque lo reforzaremos al tratar otras disciplinas, ya hemos comprobado la difusión del estereotipo, así como la particularidad valenciana. En este sentido, goza de credibilidad el título de Velasco en torno a los dos arquetipos iconográficos. Analizaremos abajo las obras más significativas de la iconografía vicentina, con permiso de los ya citados retablos de García de Benabarre, Colantonio y de Giovanni Francesco de Rímini.

Antes de abandonar la producción vicentina cuatrocentista en Valencia comentamos una pequeña tabla conservada en el Museo de Bellas Artes de Valencia que se ha relacionado con San Vicente Ferrer (fig. 65).[1179] La obra la donó Gloria Llorca Blasco-Ibáñez y hemos tenido la fortuna de contar con el informe de restauración proporcionado por el área de conservación del museo valenciano, aunque por desgracia la única información válida para nuestro estudio es la datación del siglo XV. Se trata de una tabla de factura tosca, que muestra especialmente las dificultades perspectivas del pintor, con unas arquitecturas de fondo algo torpes. El dominico se representa predicando ante una multitud. Le escuchan personas de varios sexos, algunos judíos, y un rey y una reina. Ferrando Francés señalaba que la pintura representa a Ferrer

---

[1178] CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. "Los santos valencianos". BENITO DOMÉNECH, F. (com.). *La Luz de las Imágenes. Áreas expositivas y análisis de obras*, tomo II, vol. I, cit., p. 326, indica que Reixach tomó como referencia la "vera efigie" del santo conservada en el convento dominico.

[1179] Inv. I/92. La obra aparece ilustrando el trabajo de RUZAFA GARCÍA, Manuel. "El procedente mudéjar: presiones aculturadoras y conflictos bajomedievales". BENÍTEZ SÁNCHEZ-BLANCO, R.; GARCÍA MARSILLA, J. V.; PIQUERAS SÁNCHEZ, N. (ed.). *Entre tierra y fe. Los musulmanes en el reino cristiano de Valencia (1238-1609)*. València: Universitat de València, 2009, p. 85.

predicando a miembros de la corte real, entre ellos un rey, que parece Martín el Humano, y una reina, que parece Margarita de Prades.[1180] Esta identificación se antoja aventurada, pues no conocemos en el conjunto de la iconografía vicentina un análisis similar. El episodio podría describirse a través de la documentación. Tanto en la correspondencia real,[1181] como en el notablemente posterior *Dietari de Jaume Safont*:

> *E fonch solemnizat lo matrimoni a la torra de Bellsguard del territori de Barchinona. Sposà'ls nostre Sanct Pare Benet Terç, e dix-los la missa mestre Vicenç Ferrer, lo qual aprés, per successió de dies, fonch canonizat. En la qual missa e benedicció foren presents V cardenals e molts altres prelats…*[1182]

Ferrando Francés indicaba que la pintura puede ser una imitación posterior de un original más o menos coetáneo de la escena, dando por sentado que representa el matrimonio descrito celebrado en 1409. No conocemos pintura alguna que representara este pasaje. Como estamos comprobando, las escenas de los espacios menores narraban prodigios o pasajes vitales del santo vinculados a su condición de dominico y de santo, y sólo la excepción de la predicación ante las autoridades –en referencia a su mediación en la solución del Cisma– podría asociarse a la narración de un acontecimiento histórico. Absolutamente excepcional es la representación del dominico en *L'entramès de Mestre Vicent*, pero muy próximo a lo imposible se halla el argumento de Ferrando Francés que ubicaría a un pintor retratando el matrimonio real el día del enlace, transformando así una supuesta imagen para la devoción vicentina en una pintura de historia –de un episodio de menor importancia en el contexto vital del santo– cuya copia posterior es la tabla de la figura 65. Por comparativa, y dejando el beneficio de la duda sobre que sea Ferrer el dominico representado, la imagen pudo responder a un tipo de encargo documentado que solicitaba la representación de *Mestre Vicent* predicando a las autoridades en el espacio menor de un retablo a él dedicado.

Precisamente uno de los testigos de Toulouse al que ya aludimos y sobre el que volveremos narraba un sermón recriminatorio de Ferrer hacia Margarita de Prades, ante la presencia de Fernando de Antequera y otras autoridades en el contexto conciliar:

[1180] FERRANDO FRANCÉS, *Sant Vicent Ferrer en…,* cit., p. 55, pone esta apreciación en boca del apreciado profesor Mateu Rodrigo.
[1181] MARTÍNEZ FERRANDO, *San Vicente...*, cit., p. 41.
[1182] SAFONT, Jaume de. *Dietari o Llibre de jornades (1411-1484) de Jaume Safont*. (Edición de Josep Maria Sans i Travé). Barcelona: Fundació Noguera, 1992, p. 293.

> (…) recuerdo que el mismo año y en la misma villa de Perpiñán, predicando en el castillo del Rey sobre el caso del Señor Don Pedro de Luna, mirando directamente a la Reina Margarita, entonces viuda, y sin nombrar a nadie, la increpó gravemente porque había hecho que el Rey, su marido, le había dicho que hiciera respecto a la obediencia al de Luna. [1183]

Si el dominico figurado en esta tabla es Ferrer, se pretendería plasmar antes este episodio que el enlace real. Con más probabilidades de acierto cabría identificar esta imagen (como se citaba en un contrato que veremos) la predicación del valenciano ante el papa, el emperador, el rey, condes, príncipes, etc.

7.4. Principales retablos vicentinos

7.4.1. El retablo de Colantonio y la heterogeneidad de fuentes

Diferenciados dos modelos habituales de representar al santo, valoramos algunas de las obras más significativas figurando al valenciano. La obra analizada de Colantonio anunciaba una cuestión: los retablos más importantes (por dimensiones, precio y dedicación exclusiva al dominico) se alejaban del carácter tan seriado contrastado en decenas de obras. Estas últimas, las más numerosas, no ocupaban los espacios más privilegiados de las iglesias. Por el contrario, aquellos grandes retablos de mayores aspiraciones sí eran concebidos para aquellos lugares y su peculiar factura así lo delataba. Volviendo al ejemplo napolitano (fig. 21) es necesario contrastar, además del parcial abandono de los atributos más significativos, la rotundidad volumétrica del personaje. Lejos de parecer una especie de estampa medieval coleccionada en las casas dominicas, Colantonio mostraba una persona mucho más viva en todos los aspectos: fisionomía, mirada, enclave físico, etc. Esta tendencia de figurar al santo de manera más personal la veremos unas líneas más abajo, tras poner sobre la mesa dos obras desaparecidas contratadas en 1459 y 1462.

No sabemos el paradero, si es que se realizó, del bancal del retablo que en 1459 el convento dominico de la Seu d'Urgell encargaba al pintor Ramón Gonsalbo. Por el

[1183] Deposición de Andrés de Fulcovisu, testigo nº. 11 del proceso tolosano.

modo en que lo presentaba Madurell dejaba entrever que esa pieza debía asociarse a una tabla central donde imaginamos que se representaría la efigie del santo. El documento comprometía a Gonsalbo a pintar *aquel banqual, que ès de present en l'altar de mossèn sent Vicent*. El altar se ubicaba en la iglesia de la orden y el retablo debía figurar un total de cinco escenas. La primera debía mostrar:

> *(...) com fonch desoterrat e relevat de terra per lo cardenal d'Avinyò ab lo mestre del Orde a ab lo duch de Bretanya, e duquessa; en la qual relevació se sigueren tals miracles, ço és, que lo honcle del dit duch de Bretanya, lo qual havie ·VII· anys lebrós e mesell, e en aquela ora fonch guorit e sanat. E axí mateix un infant mort en la dita hora resuscita. E axí mateix un endiablat fonch gorit, sanat e deliurat*.

La segunda imagen debía representar "*com mossèn sent Vicent batexava los moros e jueus*". La tercera e *migana* debía figurar la Pasión de Jesucristo con el Maestro Vicente que presenta un hombre, una mujer y dos niños. La cuarta, ya vista al tratar el capítulo del entremés, representaba a Ferrer "*stant en lo article de la mort, aparech li Ihesucrist, Sent Domingo, e sent Francesch, dies vade predicta verbum Dei, quare aduch spectabo te*", mientras que la última debía figurar la "*predicació que féu davant lo papa, emperador, e rey, comtes e prínceps, e infinida generació altra*."[1184] El número y la riqueza iconográfica de las escenas que debía pintar Gonsalbo superaba con creces al del prácticamente coetáneo realizado por Giovanni Francesco da Rimini.

Ninguno de los cinco episodios descritos en este contrato se representó en las ocho escenas vicentinas que circundaban la imagen central elaborada por Colantonio (fig. 21). Tampoco coinciden con los narrados en las dos tablas vinculadas a la obra que García de Benabarre realizó para el convento dominico de Cervera. Este aspecto confirma un amplio repertorio textual –unido al folclórico–, de la vida y milagros del nuevo santo, ofrecido en diversas vías a los promotores de las obras.

Señalemos también que muchos episodios vitales y milagros de Ferrer se habían vinculado a otros santos precedentes. Conclusivamente, existía un ingente número de prodigios susceptibles de ser representados, eso sin contar la heterogénea lectura de un mismo milagro. Sobre el primer punto, el de la cantidad, puede señalarse que dos espacios menores de Cervera, ocho de Nápoles (no enumeramos la representación de la

[1184] Publicado en MADURELL I MARIMON, *El arte en…*, cit., p. 280.

donante con sus allegados), y cinco en Urgell, resultan 15 episodios.[1185] Catorce de ellos son distintos y el único que se repite adolece de carácter unitario.

Si en Nápoles se representa a Ferrer ante la aparición de Cristo (sin san Francisco ni santo Domingo), en este contrato se especifica con todo detalle la visión aviñonesa, con los santos fundadores de las principales órdenes mendicantes y con las palabras exactas que Ranzano –y no Ferrer–, puso en boca de Cristo al recordar la visión de 1398.[1186] Así las cosas, podríamos asignar dos posibles versiones de un mismo pasaje (cada una con su propia fuente), o la referencia a dos pasajes diferenciados pero similares por la participación de los mismos protagonistas.

En Macello, mucho antes de la canonización, se representó literalmente –nunca mejor dicho–, la visión aviñonesa según la describió Ferrer (fig. 3). La inclusión de los fragmentos de la carta no deja lugar a duda sobre la fuente empleada. Ranzano era entonces un recién nacido. En Nápoles, por el contrario, no existe vinculación tan obvia con la carta del valenciano, presentándose una visión adulterada, sin san Francisco ni santo Domingo, quizá inspirada en la biografía de Ferrer que Ranzano incorporó en sus *Annales* y que fragmentariamente envió a Giovanni da Pistoia ya citada, pues allí no aparecían los santos referidos, aunque ya señalamos un breve desajuste cronológico. No debe descartarse además que se trate de un episodio distinto. Un testigo de Toulouse narró otra aparición de Cristo a Ferrer en Perpiñán, muy contaminada de la visión aviñonesa. A buen seguro esta fuente también la leyó Ranzano, aunque no lo plasmara

---

[1185] Podríamos contar hasta 18 escenas diferentes si tenemos en cuenta las tres vistas en el retablo para el convento de Santo Domingo al Maglio realizado por Giovanni Francesco da Rimini conservado en la Galería de la Academia de Florencia, en la que sólo coincide, y con trato particular, la liberación de la endemoniada.

[1186] "*Vade aduch spectabo te*" no aparece en la carta que envió Ferrer al pontífice y sí en el libro segundo de la *Vita* de Ferrer escrito por Ranzano inspirado en la archiconocida epístola. La sentencia, que también aparece en los textos hagiográficos exhumados de la catedral valenciana, se incluyó en alguna pintura más. Recuérdese la noticia de Fagês sobre una antigua pintura que ya hemos advertido en el convento dominico de Aviñón con Cristo exhortando a Ferrer a través de una filacteria: "*Vade, adhuc expectabo a te*". Cfr.: FAGÊS, *Historia de*..., tomo I, cit., pp. 28 y 106; MONTAGNES, "La guérison miraculeuse...", cit., pp. 197-198. Creemos que la imagen que incluimos (fig. 47) puede ser una copia de la desaparecida pintura, probablemente realizada la original a finales del siglo XV principios del siglo XVI, amparándonos exclusivamente en los resbaladizos valores formales . Velasco da cuenta de las noticias al respecto, aunque no contempla la imagen que aportamos como posible reproducción de la antigua imagen del *dormitorium* dominico de Aviñón. Cfr.VELASCO GONZÁLEZ, "Dos arquetips...", cit., p. 245, (nota 39).

de manera directa en la versión primigenia de su "Vida" de Ferrer.[1187] Por último, en el contrato de Urgell, todo indica que la *Vita* oficial fue el referente textual. Parece demasiada coincidencia que el prior del convento dominico de Urgell citara palabra por palabra la misma expresión que Ranzano atribuía a Cristo cuando se le apareció a Ferrer.

Una noticia jugosa que aporta este documento cuando se pone en relación con el conjunto de las primeras representaciones del valenciano es el tema que se encarga para la última escena la "*predicació que féu davant lo papa, emperador, e rey, comtes e prínceps, e infinida generació altra.*" Poco destacado por los estudiosos, del mismo modo que Smoller sostiene que el milagro del niño descuartizado es uno de los pasajes más representados, podemos argumentar que la predicación en general, y la predicación delante de grandes autoridades en particular, fue otro de los episodios recurrentes en la primera iconografía del santo. Uno de los estudiados frescos de Macello ya fue catalogado por Kovalevsky como "*La prédication de Vincent Ferrier devant Benoît XIII*".[1188]

Contamos entre otros con los ejemplos de Scarnafigi, la tabla que probablemente representaba a Ferrer conservada en el Museo de Bellas Artes de Valencia (fig. 65), así como uno de los compartimentos del retablo realizado en el taller de los Erri para el convento dominico de Módena sobre el que profundizaremos. Al respecto merece la pena mencionar una obra que apenas ha despertado el interés de los especialistas. Se trata de un fresco en mal estado de conservación ubicado en el antepórtico de Santa Maria del Castello, en Génova, realizado entre 1459-1470 (fig. 66).[1189] El pasaje representado es el mismo que se encargó en Urgell, la "*predicació que féu davant lo papa, emperador, e rey, comtes e prínceps, e infinida generació altra.*" El único trabajo que hemos hallado que menciona estos frescos, el de Romano, indica que la pintura aluda probablemente a una predicación realizada en noviembre de 1415, con base en la declaración de uno de los testigos del proceso, el íncipit de aquel sermón fue "*Ossa*

[1187] La aparición en Perpiñán la narra en 1454 el Maestro Andrés de Fulcovisu. El material disponible para los temas que ocuparon los espacios menores de los retablos pudo ser mucho más rico de lo que pensamos.

[1188] KOVALEVSKY, "Iconographie de…", cit., p. 204.

[1189] ROMANO, Serena. "Giusto di Ravensburg e i pittori svizzero-tedeschi a Santa Maria di Castello". BOCCARDO, P.; DI FABIO, C. (a cura di). *Genova e l'Europa continentale. Opere, artisti, committenti, collezionisti e l'Europa continentale. Austria, Germania, Svizzera*. Milano: Silvana Editoriale, 2004, p. 45.

arida, audite verbum Dei."[1190] De este modo, el testimonio de una misma persona podría relacionarse estrechamente con dos episodios: El Maestro Andrés de Fulcovisu depuso el 25 de Mayo de 1454 en Toulouse que en 1416 Ferrer predicó el sermón señalado en Perpiñán. Lo sorprendente de su declaración es la alusión previa a una aparición cristológica, una versión de la visión de Aviñón (1399) que se produciría en Perpiñán 17 años después, y cuyo resultado fue la sanación inmediata del valenciano y la supuesta promulgación del sermón "*Ossa arida*".[1191] No conservado el sermón, sí que sabemos que empleó la cita bíblica en varias ocasiones, no siempre con el mismo significado.[1192] Obviando si efectivamente ese sermón se pronunció o no, el asunto es de gran relevancia: no deja de ser el episodio más vinculado a una de las imágenes intelectuales que los hagiógrafos quisieron difundir, la de san Vicente Ferrer como sanador del Cisma.

Otro aspecto a considerar del contrato catalán es la inclusión en la imagen central de la Pasión de Jesús con san Vicente Ferrer que presenta un hombre y una mujer con dos niños. De él se infieren dos valores. El primero atañe a la capacidad de la palabra para suscitar la imagen. Una palabra, la del valenciano, que viene representada figurativamente a través de su propia imagen. El predicador era el medio más adecuado para hacer comprensibles los misterios cristianos inescrutables: la figuración del valenciano junto a cuatro personas entendidas como tipología del heterogéneo público que le escuchó en vida no sólo respondía a su capacidad mediadora con la divinidad, también reflejaba su cualidad como canal de difusión del mensaje evangelizador. A nuestro parecer, y este es el segundo asunto, el hombre, la mujer y los dos niños que visualizaban muy probablemente la Crucifixión no representaban ningún personaje en concreto, sino al grueso de la cristiandad. De no ser por esta circunstancia, no se explica de ningún modo la ausencia en el contrato de nombre personal alguno o en su defecto de cargo o indicio de personalidad de esos cuatro individuos. No en vano, los capítulos son

---

[1190] Ez 28,4 (en la edición bíblica citada se reproduce exactamente "*Ossa arida, audite verbum Domini*").

[1191] Cfr. *Proceso de Canonización...*, cit., pp. 66-68.

[1192] A diferencia de lo que expone generalmente la bibliografía sobre el uso de este tema en Perpiñán para reprender a Benedicto XIII (pese a no conservarse ni tan siquiera el sermón en cuestión), Ferrer da un valor positivo a los huesos áridos en otras intervenciones, asociándolos a los beneficios de las abstinencias. Cfr. SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, IV, cit., p. 8. Debe advertirse que Perarnau incluye el citado *thema* en su compilación, ubicándolo en Perpiñán en las postrimerías de 1415, pero tomando como referente exclusivo los hoy revisables trabajos de Fagês. Nuestra suposición en torno a la no conservación de ese sermón es compartida también por el profesor Francisco Gimeno.

feyts e fermats por Ramón Gonzalbo y por *lo prior* del convento de los dominicos. Al igual que ocurría en algunos juicios finales o danzas macabras, no era intención del pintor representar al comitente sino a una muestra de la sociedad. Por eso en este caso el comitente de la obra difiere del personaje representado.[1193]

Tres años más tarde de la celebración del contrato en la Seu de Urgell, el 10 de enero de 1462 se redactaba una capitulación de un retablo para la cofradía de Santa María de Montserrat y de San Vicente Ferrer en San Pablo de Zaragoza con el pintor Martín de Soria.[1194] El análisis del contrato muestra la necesidad de afrontar el producto artístico desde el punto de vista del objeto, de la manufactura, antes que comprenderlo como una obra de arte. Ya vimos que en la tabla de Reixach las graves intervenciones impedían cualquier tipo de conjetura. En este retablo zaragozano contratado ocurre justo lo contrario. Con una altura total de 26 y una anchura de 18 palmos de *coudo* (unos cinco metros y medio por algo menos de cuatro metros), contaba con una predela con 7 historias, tratando la central el tema de la Piedad. Dispuso de guardapolvos. La calle central iba ocupada por la Virgen, rematada con una tuba de mazonería y sobre ella una escena del Corpus Christi coronada por una chambrana. La figura vicentina se abordó en un conjunto de tres escenas superpuestas en una de las calles laterales. En el registro principal aparecía una imagen del santo (probablemente con el *Timete Deum*) bajo otra tuba y sobre ella dos escenas –no especificadas– de la vida del santo. La inmediatamente superior rematada con un *arquet*, como el visto por ejemplo en la tabla central de Colantonio, y la más alta con otra chambrana. La otra calle lateral debía figurar "*aquel santo que visto sera a los cofrayres con una tuba obrada de maconeria y en Somo dos estorias en la primera un arget y en lotra mas alta una chambrana de maconeria*". Se infiere que durante la firma del contrato la cofradía no había establecido todavía a quién dedicar una buena parte del retablo. Por lo tanto, la iconografía iba supeditada al propio producto, que tenía sus leyes concretas. Y un hándicap percibido en la bibliografía consultada es el olvido casi sistemático de esas leyes. Paradigmático puede ser contrastar este documento con el retablo de García de Benabarre conservado

[1193] Se trata de un caso muy diverso al ya tratado en el retablo de Sancho de Rojas donde la rotundidad, fisonomía y tamaño de los personajes, junto a la reivindicación heráldica, evidencia el deseo de dar a conocer tanto al comitente como al resto de los personajes. Por el contrario, si podría replantear cuestiones hasta ahora irresolubles en torno al retablo de García de Benabarre.

[1194] LACARRA DUCAY, Mª Carmen. "Nuevas noticias sobre Martín de Soria, pintor de retablos (1449-1487)". *Artigrama*, nº. 2, 1985, p. 34.

en el MNAC. Si la observación de esta última invita a pensar en una doble advocación, el desmenuzamiento del contrato zaragozano invita a pensar que, por analogía, en realidad fue una triple advocación, de la que no tenemos constancia.

7.4.2. La devoción salvífica veneciana. Del mosaico en San Marcos al retablo de Giovanni Bellini para San Zanipolo

En la iglesia veneciana de los dominicos dedicada a los santos Juan y Pablo –conocida en dialecto como San Zanipolo–, se conserva el retablo de San Vicente Ferrer pintado por Giovanni Bellini en el segundo altar del lado derecho (fig. 67). Augusto Gentili señalaba que la obra fue comisionada por la *Scuola* de San Vicente Ferrer. Esta cofradía surgió en torno a 1450 como instrumento de presión para la canonización.[1195] Asimismo, dimos noticias sobre la *scuola militare* que adoptó el nombre del santo, aprobada en abril de 1458.[1196]

Precisamente este último año indicado el Maestro Silvestro firmaba un mosaico representando a san Vicente Ferrer en el intradós de un arco del transepto sur (zona ducal) de San Marcos (fig. 68).[1197] El valenciano aparece en gloria, sobre nubes, con el hábito dominico, libro cerrado en la mano izquierda y mano derecha alzada con el índice extendido. Sobre él una cartela en mosaico lo presenta: *Sanctus Vincentius*. Esta

---

[1195] GENTILI, Augusto. "Giovanni Bellini". *Art e Dossier*, nº. 135, 1998, p. 9.

[1196] Ya dimos cuenta de esta información extraída de SAFFREY, "Les images populaires…", cit., p. 42. También advertimos como en la iglesia de san Zanipolo se erigió un altar en honor a san Vicente Ferrer en 1454. Cfr. GOFFEN, Rona. *Giovanni…*, cit., p. 274. Sobre el retablo, véase. GOFFEN, Rona. "Giovanni Bellini and the Altarpiece of St. Vincent Ferrer". MORROGH, A. *et al.* (ed.). *Renaissance studies in Honour of Craig Hugh Smyth*, vol. 2. Florence: Giunti Barbèra, 1985, pp. 277-295.

[1197] GOFFEN, Rona. *Giovanni Bellini*. New Haven: Yale University Press, 1989, p. 323 (nota 2). Noticias previas que ya incluían la firma de Silvester, se dan en CECCHETI, Bartolomeo; ONGANIA, Ferdinando (ed.). *Documenti per la storia dell'augusta ducale Basilica di San Marco in Venezia dal nono secolo sino alla fine del decimo ottavo dall'Archivio di Stato e dalla Biblioteca Marciana in Venezia*. Venecia: F. Ongania, 1886, p. XIV. Obra en formato digital en: https://archive.org/stream/labasilicadisanm07onga/labasilicadisanm07onga_djvu.txt (Fecha de consulta: 17/06/2015). En el seno de una disputa periodística valenciana de mediados del siglo XX, Martín Domínguez daba noticia de esta obra, aunque con una cronología algo desencaminada. Cfr. PELLISSER ROSELL, Nel·lo. *El solc de l'escriptura. El discurs mediàtic de Martí Domínguez i Barberà*. València: Universitat de València, 2011, p. 177. Sin aparato crítico alguno el mosaico se cita en MARTINES, Vicent. "Aspectos de la poliédrica influencia de los clásicos. Nuevas imágenes clave de la influencia de san Vicente Ferrer en Italia". http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_22/regular/10%20martines.pdf, p. 592 (Fecha de consulta: 09/11/2015).

figuración del santo refuerza la exaltada devoción que gozaría el santo en la capital véneta, pero además resulta singular por diversas causas. En primer lugar no se incorpora en una casa dominica. Además, en el estado actual de conocimiento podríamos definirlo como un *unicum* dada la técnica empleada. Por último, presenta unos atributos poco convencionales. Quizá el más llamativo sea la barba. Pese a lo insólito del rasgo, varios artistas del norte de la actual Italia lo retomaron poco tiempo después. Es el caso del San Vicente Ferrer, o San Vicente de Cataluña según la cartela, conservado en la sacristía de la catedral de Mantua, datado en 1482 (fig. 69), o el del San Vicente Ferrer incluido en la galería de santos dominicos flanqueando a la Virgen en trono que el taller Vivarini pintó a finales del siglo XV, conservada en la Galería de la Academia de Venecia (fig. 70).[1198] Otro atributo poco empleado en el caso vicentino –asociado por otro lado a infinidad de santos en momentos puntuales– es la paloma. Una clara alusión a la inspiración del Espíritu Santo en la palabra del predicador. El mismo Vicente Ferrer fue representado recibiendo ese favor en los frescos de Macello. Algunos años más tarde (entre 1475 y 1485) el taller de los Erri también lo figuraba con ese atributo (fig. 85). Queda abierto el interrogante en torno a las razones de la elección de ese símbolo. Ya era tradicional la inclusión de la paloma en la representación de predicadores inspirados, pero desconocemos si en este caso concreto de San Marcos correspondió al posible peso de la bula papal emitida ese mismo año,[1199] un rechazo a la imagen oficial o a un recurso de urgencia ante el desconocimiento de aquella. Probablemente en San Marcos los comitentes no fueron hermanos de la orden, no obstante, posponemos un análisis más profundo a la espera de la obtención de una imagen con mayor resolución.

El excurso en torno a este mosaico era preciso para introducir el políptico veneciano. Bellini pudo contemplar la figuración de Ferrer de la muy cercana basílica marciana para valerse de referentes figurativos en la tabla central de la casa dominica, pero si lo hizo, no lo plasmó en su obra. Tampoco se vio influido por el modelo que circulaba por todo el continente y que fue continuado por algunos pintores contemporáneos de la escuela véneta, así como por grabadores conterráneos

[1198] Así pues la barba del dominico representado que vimos en Kernascléden no es en absoluto un rasgo definitivo para descartar que se aluda a san Vicente Ferrer.
[1199] Con referencia explícita a la inspiración recibida del Espíritu Santo.

posteriores.[1200] Hoy se atribuye de manera unánime al prestigioso pintor veneciano la tabla central representando a Ferrer, mientras que el resto de compartimentos siguen generando opiniones diversas. La imagen de Ferrer (fig. 61) debe encuadrarse en torno a 1464, mientras que la predela (fig. 71) se atribuye al artista Lauro Padovano en una fecha entre 1468-1471.[1201] Más abajo analizamos esta predela que representa en tres paneles una serie de cinco milagros realizados por el dominico.

Si el retablo de Colantonio presenta ciertas particularidades, el san Vicente Ferrer que ocupa la imagen central del políptico veneciano muestra también una concepción diversa del modelo arquetípico (fig. 61). El valenciano aparece en gloria sujetado por numerosos ángeles en un celaje, por lo tanto en un fondo mucho más próximo a su condición de santo que aquella plasmada en el retablo napolitano donde como vimos se trataba de realzar la vida del valenciano con probable interés político. Giovanni Bellini tampoco pintó *Timete Deum*, sino que, a falta de poder estudiarlo con una imagen lo suficientemente buena, parece que optó por simular la disposición textual de una biblia glosada en el libro que el santo sostiene con su mano izquierda.[1202] En la mano derecha se representa una llama, cuestión que invita a replantearnos la doble lectura jerarquizada que podía presentar el atributo del fuego en esta y otras obras vénetas, atendiendo a la predicación apocalíptica y al poder del valenciano contra plagas y pestes, respectivamente. Cabe recordar que en una de las primeras representaciones del futuro santo, Fray Angélico lo pintó con una llama, a buen seguro refiriéndose al fuego de su palabra; aquel diminuto Ferrer llamado a la santidad que pintó el también dominico se había convertido medo siglo después en nuevo héroe de la cristiandad y consecuentemente, su poder taumatúrgico en base a textos y leyendas había incrementado de manera notable.

Los santos que flanquean al valenciano (fig. 67), en este caso también asociados a capacidades taumatúrgicas específicas, nos empujan a opinar que la llama que pintó Giovanni Bellini deseaba difundir ambos significados, resultando algo rebuscada la

---

[1200] Nos referimos al estereotipo ya analizado, que dispuso de algunos ejemplos en las coordenadas propuestas en el texto principal, como puede contrastarse en el corpus de imágenes.
[1201] GOFFEN, *Giovanni…,* cit., p. 271.
[1202] Esta apreciación es de carácter provisional, permanaciendo pendientes de la obtención de una imagen requerida en varias ocasiones a la Soprintendenza dei Beni Culturali.

propuesta de Smoller.[1203] Recuérdese que san Cristóbal era invocado para evitar la muerte súbita y que san Sebastián era un santo antipestífero. Autores como Humfrey ya pusieron en relación la creación de esta obra con un severo brote de peste durante el verano de 1464.[1204] La solución de Bellini gozaría de gran predicamento en la zona. Así lo confirman obras de diversas disciplinas que todavía en el siglo XV y en el territorio véneto optaron por continuar esa iconografía. Sirvan algunos botones de muestra.[1205]

El mismo taller de Giovanni Bellini pintaba en 1469 un Cristo en trono entre san Vincente Ferrer, san Agustín, santa Elena y san Francisco, hoy en la Galería de la Academia de Venecia.[1206] La solución iconográfica del valenciano (fig. 72) vuelve a dar protagonismo a la llama de fuego, exactamente lo mismo que ocurre en la tabla central de un retablo firmado por Andrea da Murano (hacia 1475), en origen en la iglesia de San Pedro Mártir en Murano, hoy en la Galería de la Academia de Venecia (fig. 73).[1207] Ya citamos la obra asociada al taller Vivarini (fig. 70). Resulta interesante, más allá de la simple enumeración, comprender el modo en que una novedad iconográfica podía transmitirse a través de los modelos en unos contextos geográficos delimitados, incluso modificando el significado de aquella.

El retablo de San Zanipolo presentaba una serie de personajes sagrados con tradición taumatúrgica concreta. Allí aparecía Ferrer con su llama en la mano, aludiendo al doble sentido descrito. Lo mismo ocurría en el retablo de Andrea da Murano, como indicó también Rusconi, quien también vinculó la fecha de elaboración y los santos representados al rebrote pestífero acaecido en 1485.[1208] Por el contrario, el resto de

---

[1203] La interpretación de la doctora estadounidense en SMOLLER, *The saint and* …, cit., nota 27 del capítulo 5. En la línea que hemos sugerido se expresa Rusconi en varios trabajos suyos. Sirva de ejemplo: RUSCONI, "Vicent Ferrer e Pedro …", cit., p. 56. Otra interpretación sobre el significado de la llama, a nuestro juicio poco acertada, es la ofrecida por CARMENA MUELA, Juan. *Iconografía de los Santos*. Madrid: Akal, 2008, p. 462, quien indica que obedece a una alusión al cuarto ángel encargado de la plaga de fuego (Ap 16,8-9).

[1204] HUMFREY, Peter. "Competitive Devotions: the Venetian *scuole piccole* as Donors of Altarpieces in the Years around 1500." *Art Bulletin*, nº. 70, 1988, pp. 405-406.

[1205] Además de los expuestos a continuación en el texto principal, tanto en el corpus de imágenes da la presente tesis como en otros capítulos damos cuenta de varios ejemplos –grabados, frescos y retablos– que ilustran lo explicado.

[1206] Cfr. MOSCHINI MARCONI, Sandra. *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV*. Roma: Libreria dello Stato, 1955, pp. 89-90.

[1207] Para una referencia en un catálogo sobre el denominado tríptico de los dominicos de Murano véase: MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia*…, cit., pp. 41-42.

[1208] RUSCONI, "Declinazioni iconografiche…", cit., p. 209.

santos que acompañan al dominico en la obra de 1469 (Cristo en trono entre san Vincente Ferrer, san Agustín, santa Elena y san Francisco), no tienen una especial relación con la causa antipestífera. Este aspecto podría delatar la trascendencia de uno o varios talleres en la evolución iconográfica de un santo en un ámbito territorial concreto, por encima de valoraciones semánticas de los atributos.[1209] Lo vimos en el caso valenciano y se confirma en la zona véneta.

La predela, realizada probablemente por Lauro Padovano entre 1468 y 1471, se compone de tres tablas. Las laterales presentan una división de sus escenas en el centro merced a una columna pintada que genera dos espacios de dimensiones similares. La central no se subdivide, resultando un total de cinco imágenes con gran dosis de originalidad en el planteamiento. La tabla central de la predela (fig. 74) es una escena multitudinaria que narra un milagro por primera vez tratado textualmente por Francesco Castiglione, quien compuso la vida del santo en 1470.[1210] Con la presencia de más de 50 testigos –que refieren la muchedumbre que acudía a las predicaciones del santo– se evoca otro prodigio del valenciano con tintes paranormales. Las palabras de Castiglione sirven para presentar el episodio:

> *Dum igitur olim beatus Vincentius -aiebat longaevus ille- sicut consueverat praedicaret, contigit ut, non longe ab eo loco ubi vir sanctus et frequentissimus populus aderat, duo scelesti viri, vir mulierque, in nefandissimo scelere deprehensi, ad supplicium traherentur, quo igne cremati tanti piaculi poenas luerent. Quod cum vir Dei, proximum quemque quidnam id esset sciscitatus, intellexisset, iussit ad se officium publicum ac lictores una cum ipsis reis accersiri. Qui cum a frequenti populo, novarum rerum cupido, ad eum sine mora ducti fuissent –tanta enim erat viri auctoritas ut ei quod iussisset contraire non liceret– «Expectate, inquit, vos, donec coeptum officium praedicationis absolvam! Ipsos vero reos huc adducite interimque soli sub ipso suggesto subque pedibus meis conclusi maneant». Pars enim inferior suggesti undique asseribus claudi consuevit. Quod et suadente vel impellente populo statim factum est. Coepit autem vir Dei altissimo sumpto principio de poenis quae in purgatorio diversae diversis flagitiis infliguntur sermonem habere; in quo ille singulis criminibus singula supplicia propriasque cuique errato poenas adscriptas esse; nec leves illas quidemlicet quandoque finem habiturae sint, sed ingentes et infernalibus proximas longeque a*

[1209] El discurso podría extenderse al atributo de la barba, utilizado como vimos en diversas manifestaciones artísticas de la zona y apenas empleado en el resto de la iconografía vicentina.
[1210] WITTLIN, "Sobre les Vides…", cit., p. 8.

nostris remotas et multiplicati proportione maiores esse attestabatur. Nullumque adeo grave hic a quoquam mortalium scelus perpetrari posse quin illud ibi lustralibus ignibus modo hic attritio cordis praecesserit purgari ac deleri valeat. Agere autem ignem illum -cum sit corporeus- divino quodam et occulto iudicio in animas corpore cassas. Tum demum ad scelus ab ipsis reis perpetratum meritumque illis pro eo supplicium longa oratione devenit, sicque circa huiusmodi materiam circiter horas tres -ut ille longaevus aiebat- sermonem protraxit. Quo peracto, ut captivi qui conclusi sub suggesto fuerant educerentur permisit: O mira orationis virtus! O quam efficax est verbum veritatis! Si manu supposuisset ignem, non plus potuisset efficere immissis facibus quam verbo operatus est. Tantum enim conscientia reatus et compunctio admissi sceleris illos corrosit ut, cum accessissent viri qui illos ad supplicium educerent, nil praeter ossa ipsa nuda, consumptis carnibus et cute, reperta sint.[1211]

El milagro no se incluye en la *Vita* escrita por Ranzano, circunstancia que ahonda en la multiplicidad de fuentes que circulaban y la diversa aceptación que despertaban. Las otras tablas presentan unas lecturas no tan unívocas. A la izquierda se reproducen dos milagros post-mortem (fig. 75). Del primero se ha escrito que figura una intercesión póstuma del santo que provoca el rescate y resurrección de una persona ahogada. El segundo prodigio se ha vinculado a la liberación de una mujer y unos niños aplastados tras el colapso de un edificio. En la tabla de la derecha (fig. 76) el santo parece rescatar un niño de una cuna rodeada de llamas. Siguiendo de nuevo a Smoller, quien sin duda realizó un trabajo concienzudo que nos sirvió de inspiración, la encuesta bretona incluye ejemplos de Ferrer siendo invocado en el transcurso de incendios domésticos, pero este asunto no aparece en ninguna vida del siglo XV.[1212]

[1211] WITTLIN, "Sobre les Vides…", cit. pp. 25-26. Diversos autores lo incluyeron en las biografías de Ferrer, situando el milagro en Zamora. Reproducimos la traducción al castellano propuesta en SANCHIS SIVERA, *Historia de San Vicente*…, cit., pp. 291-292: "…el bienaventurado Vicente Ferrer predicaba ante una muchedumbre inmensa, vio á dos criminales que eran conducidos al suplicio para ser quemados, vivos. Rogó al oficial público que los acompañaba, se los acercase, y como su autoridad era tal que su ruego se tomaba como mandato, se les colocó debajo del pulpito, que estaba recubierto de tablas. El hombre de Dios se puso á pintar las penas que se sufren en la otra vida según las diversas especies de crímenes, de las cuales no se puede tener idea, comparándolas con las de esta vida. Después afeó el crimen de los dos condenados. Durante tres horas estuvo hablando sobre este terrible asunto, después de las cuales mandó que se retirase á los detenidos; pero ¡oh prodigio de la elocuencia!, ¡oh efecto maravilloso de la palabra de la verdad!; los dos reos, efecto de la palabra del Santo, estaban quemados. La conciencia de su falta les había embargado con tal violencia, y los remordimientos habían impresionado tan profundamente sus almas, que su misma carne había sido destruida por un fuego misterioso".

[1212] La identificación de los milagros es propuesta de Smoller. En el primer caso, probablemente se refiera al salvamento de un tal Johanes de Joselmo, detallado en la investigación bretona así como en las vidas de

Opinamos que en muchos casos es imposible otorgar una validez categórica a la transmisión textual y figurativa, algo que se ha convertido casi en una obsesión para los especialistas, que por ejemplo desconsideraron la desaparición de algunos textos. El ejemplo evidencia el peso de la tradición oral, del folklore, de la leyenda, más allá de la vida oficial, y muy probablemente más allá también de los distintos procesos interrogatorios. Lo mismo ocurre con el último episodio de la predela (fig. 76), donde un cautivo atado a un árbol es liberado gracias la intercesión del santo ya fallecido. Esta escena tampoco deriva ni de la *Vita* de Ranzano, ni de la *Chronica* de Antonino de Florencia, la única otra Vida conocida en 1465.[1213] Además, recordemos que en el proceso de canonización del valenciano se contabilizaban 860 milagros que, como hemos visto en el caso del milagro del niño descuartizado, se mostraban susceptibles de sufrir importantes modificaciones.

Aunque algo posterior (en torno a 1515) y de identificación compleja por la omisión del texto del libro abierto, merece la pena recordar una vidriera diseñada por Bartolomeo Vivarini llevada al vidrio por Giovanni Antonio Licinio da Lodi y Girolamo Mocetto, todavía hoy visible en la misma iglesia de San Zanipolo (fig. 77).

7.4.3. El retablo de la Capilla Griffoni de San Petronio de Bolonia

Otro retablo especialmente significativo en la iconografía vicentina fue el encargo para la Capilla Griffoni de San Petronio de Bolonia. Hoy desmembrado por instituciones de medio mundo, fue una obra comenzada como tarde en 1472 por Francesco del Cossa y finalizada por Ercole de' Roberti.[1214] La mazonería la realizó

Ferrer elaboradas por Antonino de Florencia (quien lo enumera entre los milagros de la desaparecida carta de canonización) y Castiglione, al que remitimos para confrontar con la imagen. Véase; WITTLIN, "Sobre les Vides…", cit., p. 23. Sobre el aplastamiento, Smoller indicaba que quizá tenga que ver con el caso de Jameta Michart, incluido en la indagatoria bretona.

[1213] Una lectura diversa de este último milagro en GENTILI, Augusto; TORELLA, Fabrizio. *Giovanni Bellini. Il polittico di San Vincenzo Ferrer*. Venezia: Arsenale Editrice, 1985, p. 25. Precisamente estos autores vinculan la imagen a un episodio narrado por Ranzano, donde un joven seguidor de Ferrer asesina a una joven muda pensando que se trataba de una endemoniada.

[1214] Torella señaló con acierto que resultaba inconcebible que en esta obra monumental de gran prestigio público Floriano Griffoni representase a san Floriano junto a santa Lucía, santa homónima a su primera mujer, fallecida como tarde en 1472. Más cuando desde finales de ese año se enlazó con una nueva consorte en segundas nupcias. El enorme retablo, compuesto por 17 tablas fue desmembrado por el cardenal Pompeo Aldrovandi en torno a 1725-1730. Cfr.: GENTILI; TORELLA, *Giovanni Bellini. Il*

Agostino de Marchi.[1215] Nos ocuparemos de la tabla central, una monumental representación de Ferrer realizada por Francesco del Cossa conservada en la National Gallery de Londres (fig. 78), y de la predela, un repertorio de milagros vicentinos pintados por Ercole de' Roberti que se expone permanentemente en los Museos Vaticanos (fig. 79). Al igual que ocurre en Venecia, la capital de la Emilia-Romaña ya presentaba indicios de devoción hacia el nuevo santo dominico. Un fresco algo deteriorado y repintado representando al dominico Ferrer en la cara norte del cuarto pilar oriental de San Petronio firmado por Garelli en 1467 (fig. 80), o el manuscrito ya visto que incluía una "Vida" de Ferrer así lo confirman.[1216] Otra temprana biografía del valenciano conservada en la Biblioteca dell'Archiginnasio de Bolonia refuerza esta circunstancia.[1217]

Por otro lado, Torella indicó que el fervor hacia Ferrer tuvo su origen en 1415, cuando el valenciano visitó Bolonia per "convincere la città ad abbandonare il credo pisano e rimettersi alle decisioni di Costanza". En teoría predicó en la "*Seliciata di S. Francesco*", la actual plaza Malpighi, y en la plaza de San Petronio, donde "*si accompagna de miracoli collettivi e oscure profezie che suscitano sbigotimento e paura anche nel auditorio bolognese*". Torella se amparaba en la biografía dieciochesca de Teoli que ya vimos en el primer capítulo.[1218] Hemos mostrado reservas en la credibilidad respecto a noticias referentes a la llegada de Ferrer a determinadas ciudades. La estancia del valenciano en Bolonia –al menos en esas fechas– se antoja una falsedad histórica. Teoli situó el viaje de Ferrer a Bolonia desde Zaragoza hacia

---

polittico...., cit.; TORELLA, Fabrizio. "L'ombra della mezzaluna sull'arte italiana. Il polittico Griffoni". *Musei Ferraresi*, nº. 15, 1985-1987, pp. 43-60. El mismo autor realizó un estudio de reconstrucción del enorme retablo. Cfr.; TORELLA, Fabrizio. "Ancora sul polittico Griffoni. Smembramento. Ricostruzione. Fortuna (e sfortuna) critica". *Musei Ferraresi*, nº. 16, 1989, pp. 39-50; LONGHI, Roberto. *Officina ferrarese*. Roma: Le Edizioni d'Italia, 1934 y ediciones posteriores recogidas en LONGHI, Roberto. *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. 5. Firenze: Sansoni, 1968.

[1215] CAVALCA, Cecilia. "Pittori ferraresi a Bologna nella seconda metà del Quattrocento". BENTINI, J. (a cura di.) *Gli Este a Ferrara. Una corte nel Rinascimento*. Milano: Silvana, 2004, p. 126.

[1216] Sobre el fresco de Tommaso Garelli, véase: CALOGERO, Giacomo Alberto. "Tommaso Garelli nel Rinascimento bolognese". *Nuovi Studi. Rivista di arte antica e moderna*, nº. 18, 2012, pp. 83-100; ZUCCHINI, Guido. "Un affresco del pittore Tommaso Garelli in San Petronio". *L'Archiginnasio*, anno XXVIII, nº. 3-4, 1933, pp. 227-229. El manuscrito ya advertido en nota 969.

[1217] Nos referimos al Ms. 2019. Veremos otro ejemplo del influjo de la figura vicentina en Bolonia en el capítulo nueve, donde profundizaremos sobre un coral.

[1218] TORELLA, "L'ombra della…", cit., envía a TEOLI, *Storia della…,* cit., pp. 149-152. A su vez Teoli dispuso como fuente la *Vita* escrita por Castiglione, donde se lee "*atque ad hanc nostram Italiae oram conversus ad Bononiam usque pervenit…*". Citamos la versión editada en WITTLIN, "Sobre les Vides…", cit., p. 18.

noviembre de 1414, llegando a la ciudad italiana en enero de 1415. Al coincidir con las fechas que estudiamos en profundidad para demostrar la ausencia de Ferrer en la recepción de Fernando I en Valencia, comprobamos que el valenciano estuvo entre noviembre de 1414 y febrero de 1415 en Zaragoza. En todo caso, manuscritos y pinturas daban cuenta de la difusión del culto en la ciudad italiana.

Precisamente frente al fresco de Garelli, en una capilla ubicada en la nave izquierda de San Petronio dedicada a San Vicente Ferrer confesor, se instaló el retablo destinado a ornar el altar familiar de los Griffoni. El comitente de la obra fue Floriano di Floriano Griffoni, personaje en estrecho contacto con el linaje en el poder urbano de entoces, los Bentivoglio.[1219] Torella dio cuenta de la reputación que avaló a los Griffoni. Se trataba de una dinastía de prohombres que en algunos casos, como en el de Floriano, formaron parte del gobierno de la ciudad. Durante el desarrollo de esas funciones Floriano pudo conocer a Giovanni Garzoni, pues al menos en 1467 compartieron el cargo de *Anziano* de la ciudad.[1220] Giovanni Garzoni fue un notable humanista destacado en la construcción de hagiografías. Llegó a elaborar 36. A tenor de algunas noticias ofrecidas por Torella, probablemente diseñó otra biografía de san Vicente Ferrer, hoy desaparecida.

El promotor del retablo, Floriano di Floriano Griffoni, casó en 1457 con Lucia Battaglia, hija de Andrea Battaglia Fiamengo, hombre de enorme poder adquisitivo, circunstancia que aumentaría su patrimonio. Griffoni fue sepultado en su capilla de San Petronio. La confluencia de factores explicaría un encargo tan costoso como tuvo que ser el de este retablo, en el que seguramente intervino uno de los pintores más prestigiosos del momento, junto a su más aventajado discípulo, y quizá también, el humanista ya citado.[1221]

[1219] Del Cossa también realizó al menos dos encargos para los Bentivoglio. Sobre Garzoni véase: AVELLINI, Luisa. "Eloquenza e committenza. Prosa encomiastica e agiografica di Giovanni Garzoni". BASILE, B. (a cura di). *Bentivolorum magnificientia*. *Principe e cultura a Bologna nel Rinascimento*. Roma: Bulzoni, 1984, pp. 135-154.

[1220] TORELLA, "L'ombra della…", cit., p. 53 envía a noticias archivísticas.

[1221] Natale definió el retablo como "*una macchina grandiosa ripartita secondo registri sovrapposti e contenuta da una struttura in legno scolpita e dorata*". Cfr. NATALE. Mauro. "Prefazione". CAVALCA, Cecilia. *La pala d'altare a Bologna nel Rinascimento*. *Opere, artisti e città, 1450-1500*. Milano: Silvana, 2013, s.p.

La figura de Ferrer (fig. 78) comparte, al igual que en los otros dos grandes retablos ya analizados, una imponente presencia que dista mucho del carácter seriado de las tablas de altar habituales. Una sucinta descripción parece indicar lo contrario: el imprescindible hábito dominico, la aureola, un libro abierto en la mano izquierda y su mano derecha señalando hacia el cielo donde se representa a Cristo en Gloria en el interior de la mandorla, hacen inconfundible su identificación. Rasgos comunes que sin embargo al desmenuzarse demuestran las grandes peculiaridades de esta obra.

El primer aspecto es la majestad en la figuración del santo, que al igual que ocurre con el resto de personajes representados en las otras tablas del políptico muestra una concepción mucho más humana y por lo tanto menos icónica. De hecho, todos y cada uno de los santos pintados por Del Cossa parecen tomados del vivo, sea por la ondulación de los ropajes, sea por la movilidad que transmiten. Aunque esta circunstancia responda a las nuevas tendencias y al saber hacer del taller en cuestión, se trata de una notable novedad. En cuanto a los atributos, cabe destacar la ausencia del pasaje apocalíptico *Timete Deum*. Con las imágenes que disponemos sólo podemos aventurar que se trate de un texto fingido al que se le incorporan algunas rúbricas de diverso tamaño que alternan tinta azul y roja con el cuerpo principal en tinta negra y que aportan gran verosimilitud. [1222] No es descartable que contenga un verdadero texto, aunque la extensión de este invite a pensar lo contrario.

Ferrer aparece sobre un pedestal cubierto con un manto rojo que deja entrever bajo la peana y el paño el supuesto fuste de una columna. Torella, proclive a ofrecer interpretación a todos y cada uno de los componentes de la obra, señaló que la continuidad formal establecida entre las acanaladuras de esa columna y los pliegues centrales del hábito de Ferrer simbolizaba la sustitución del mundo pagano por el cristiano. El argumento es discutible. Lo cierto es que parece más un refuerzo para el soporte sobre el que se erige Ferrer que una columna. De hecho se produce una ruptura

[1222] Las rúbricas de mayor tamaño corresponden a las letras "P", "A", "O", "S". Mientras que pueden distinguirse a la perfección otras letras iniciales de menor tamaño que parecen referir, entre otros asuntos, a versículos y responsorios. La mejor reproducción del detalle la hemos hallado en la red, en: https://www.flickr.com/photos/facesofancienteurope/15672498553/in/photolist-pSVDNi-rFQ7jQ-rrFM6n-rJ2FxV-rrxj65-rChLwQ-qFAGai-rkPUFU-qSixnj-szBaVg-szBh5a-sdRdFw-qRppXb-rNhX53-qRBy5t-s48R7Z-rJSrj2-s4cfQi-ru5Mwc-t4p83Q-sM3eg5-pSVhJz-rH1izn-rNpJq4-rNjHHi-sT3nWy-sCYTB1-sVvYqx-sCXiYu-sCVkAS-sD6gHn-sVnVMX-sVwt3T-ouCc3r-9ctW9S-5Cf31u-qyEcc9-jKeTne-qyc9oR-9KH3D9-7tEJvR-dSBVkd-oXNT45-bFTSwa-cYgTqq-bsZ1SE-qSp842-mEhLLg-cV1HW3-7a926m/ (Fecha de consulta: 29/06/2015).

incoherente en la prolongación del elemento arquitectónico. La columna se convierte sin solución de continuidad en una pilastra de mayor anchura. Por otro lado, la síntesis iconográfica que el propio autor propone como colofón, que el retablo es una positiva respuesta artística a la movilización militar y cultural en contra del turco fruto de una Bula de Sixto IV emitida en las postrimerías de 1471, muestra cierta dispersión analítica. Cierto que no siempre los mensajes son unívocos, pero en ocasiones, las más, determinadas soluciones pictóricas dependen más de las particulares maneras de los talleres que de la posible indicación del comitente al pintor para dotar la obra de un concreto significado. El caso es que otorgar a cada uno de los componentes pictóricos un valor concreto y preciso es tan sugestivo como arriesgado, pues genera análisis indómitos.[1223]

Siguiendo con la descripción de esta tabla, de la línea de imposta de la pilastra se proyecta un tirante con solución de continuidad en las imágenes que flanqueaban a Ferrer, a saber, san Pedro y san Juan Bautista (hoy en la Pinacoteca de Brera, Milán). Las tres tablas muestran unos colgantes ornamentales de perlas y corales dispuestos simétricamente en el tirante.[1224]

Uno de los aspectos más llamativos se encuentra en el atributo por excelencia del valenciano, el Cristo Juez. Ocupa toda la parte superior de la tabla, como vimos en la tabla de Borghese di Piero conservada en Lucca. No obstante, el recurso se ha llevado más allá. Cristo aparece mostrando las llagas en una mandorla sujetada por seis ángeles. Cercando esta composición se incorporan tres ángeles a cada lado sosteniendo las armas de la Pasión. Esta obra ilustra como ninguna el asunto tratado sobre la idoneidad o no de representar este atributo en las primeras imágenes de Ferrer que hemos analizado a colación de las obras valencianas. Del Cossa pintó un Cristo en Gloria que por sí solo podría ser una pintura autónoma, circunstancia que podría desviar la atención del propósito de aquellas obras primigenias, el propio Ferrer. Sin embargo, la magnitud de la obra, sea dimensional o iconográfica, unida al probable asentamiento de la figura vicentina en el imaginario colectivo, y a la propia guisa del taller de Del Cossa

[1223] El autor sentenció significados a elementos tan variopintos dentro del retablo como la lagartija, los elementos ornamentales de los tirantes (véase nota siguiente), un cazador con un halcón, los personajes al fondo representado dentro de una gruta, los de fuera, etc. TORELLA, "L'ombra della…", cit.

[1224] En el trabajo citado de Torella se indicaba que este atributo asociado a los tres personajes (san Pedro, san Vicente Ferrer y san Juan Bautista) se empleó como emblema de santidad, comunión con Cristo y participación en el misterio divino.

facilitarían aquella complejidad compositiva.[1225] Una pluralidad visual que toma mayor fuerza en el paisaje del fondo donde se combinan elementos naturales con urbanísticos que evocan la arquitectura véneta del momento, y en el que no faltan hasta quince figuras humanas en la lejanía.

El discípulo aventajado de Del Cossa, el pintor también ferrarés Ercole de' Roberti, pintó en 1473 la predela y los santos de las pilastras del retablo. Nos interesa profundizar en la predela conservada en los Museos Vaticanos que representa diversos milagros obrados por Ferrer (fig. 79).[1226] Las notables dimensiones (30 x 215 cm.) ofrecen un espacio idóneo para narrar los prodigios vicentinos. Al igual que hizo su maestro en la tabla principal, incluyó innumerables detalles. La web del museo indica que los episodios representados son "la curación de una mujer lisiada, la resurrección de una judía rica, la salvación de un niño en una casa incendiada, la resurrección de un niño asesinado por la madre embarazada y enloquecida, y la curación de un herido".[1227] La lectura es mucho más compleja, tanto por la identificación de los supuestos prodigios –que como se analizó dispusieron de fuentes lo suficientemente heterogéneas para la transformación de historias primigenias o la invención de nuevas–, como por los contenidos que subyacen en una lectura global. A ello hay que añadir la composición pictórica, que parece crear siete espacios diferenciados, asunto que indica que algunos episodios se desarrollan en dos ambientes. Por si fuera poco, Ferrer sólo aparece en dos escenas. En la central –donde parece obrar el milagro en vida– y en una de las laterales, aludiendo a una intervención post-mortem al ser representado el santo en el cielo. Con estos condicionantes resultan muy aventuradas las todavía más concisas identificaciones propuestas por Torella, quien por otra parte acude en algunos casos a fuentes escritas muy posteriores a la elaboración del retablo.[1228]

Con objeto de evitar posibles descalabros interpretativos por las cuestiones ya aducidas, simplemente remarcaremos la inclusión del milagro del niño descuartizado, y la revisión de la lectura global que propuso Torella de esta predela. Sobre el primer

[1225] Puede ser ilustrativo cotejar lo descrito con algunas obras de Francesco Del Cossa como por ejemplo los frescos alegóricos del Palacio Schifanoia de Ferrara.

[1226] Inventariada con el número 40286 en los Museos Vaticanos.

[1227] MUSEOS VATICANOS. "Los milagros de san Vicente Ferrer". En: http://mv.vatican.va/4_ES/pages/x-Schede/PINs/PINs_Sala05_04_022.html (Fecha de consulta: 09/11/2015).

[1228] Sirva de ejemplo la primera escena, que identifica como el "*risanamento di Teodora Suárez, rimasta inferma in seguito ad una caduta*", amparándose en un texto de 1634.

asunto, es necesario esforzarse para la identificación del prodigio. Para facilitar la lectura –apenas resuelta en el estudio de Torella–, es preciso observar conjuntamente las dos últimas escenas (fig. 81). En la penúltima aparece en el fondo, en el porche de un domicilio, una mujer con vestido anaranjado y actitud absorta, mientras que en primer plano un hombre totalmente vestido de rojo se dirige con un cesto en sus manos hacia el espectador. En el canasto parecen asomarse los restos del niño descuartizado. En el espacio contiguo se representa al niño resucitado con claro sentido eucarístico al estar dentro de una especie de patena y sobre el altar.[1229] El hombre de rojo que portaba el canasto parece ser el que ahora está de espaldas solicitando la intercesión del santo.

En torno a la interpretación integral de la predela –y por extensión de la obra–, existen varias particularidades que apuntan a la dirección establecida por Torella. Sin duda la más significativa es que no conocemos en el arte contemporáneo italiano ninguna obra con tan densa representación de gente oriental. Eso no parece ni casual, ni fruto del quehacer pictórico y sí del deseo de evidenciar una postura ideológica. Personajes ataviados con ropas de Oriente y con tez más oscura aparecen siempre ajenos a los milagros que se representan, de espaldas, hablando entre ellos o distraídos. Por el contrario, la mayoría de los personajes con vestimentas occidentales sí que observan los prodigios. Sobre todo el obrado en el altar, en la resurrección de un niño, evocación eucarística que refuerza la preeminencia cristiana frente al rival, en este caso el turco y el pueblo hebreo. En este sentido, la emisión de la bula citada generaba un ambiente proclive a este tipo de representación, más aún con las connotaciones que defendimos sobre la figura de Ferrer como revulsivo de la cristiandad ante el peligro turco. Esa actitud beligerante contra la amenaza otomana parece tomar forma pictórica hacia el centro de la predela, junto a la mujer que corre despavorida (fig. 82). A su derecha aparecen tres infieles que parecen tramar una confabulación, mientras que a la izquierda un caballero ricamente ataviado parece aprestarse a desenvainar su espada. Precisamente en el fondo arquitectónico pintado tras ese grupo de infieles se halla quizá la única referencia a una arquitectura islamizante –sirva de ejemplo la mezquita de Hassan en El Cairo– cuyas formas también pudieron influir en la arquitectura italiana.

[1229] Recurso que se repetirá en algunas otras obras, caso de la predela del retablo de San Vicente Ferrer del taller de Ghirlandaio (fig. 83) o el atribuido a Francesco Granacci para la iglesia de Santa Maria Novella (fig. 84).

Cabe revisar la tendencia del estudio de Torella donde se anulan las particularidades del taller pictórico, en aras de una iconografía unidireccional. Sirva de ejemplo la afirmación de Torella sobre "el carácter orientalizante paisajístico" desarrollado en los fondos. A nuestro entender esos fondos, salvo la excepción apuntada, son mucho más próximos a la arquitectura véneta. Las torres altas y esbeltas –especialmente las ubicadas tras el edículo de la izquierda– no pudieron tener como referente la Constantinopla de Suleimán, muy posterior, y sí se vieron influidas por ejemplo, por las torres de Bolonia, hoy prácticamente desaparecidas, como paradójicamente también señaló Torella.

Ferrer pudo servir en esta obra comisionada por Griffoni como un revulsivo para provocar la reacción de la cristiandad. Si en algunas obras vénetas vimos que junto a Ferrer aparecen santos con poderes taumatúrgicos muy concretos, no cabe duda que los que acompañan al valenciano en el retablo Griffoni apuntalan la reivindicación del cristianismo como credo triunfante. A un lado san Pedro, primera piedra de la Iglesia. Al otro san Juan Bautista, no sólo voz que clama en el desierto, según reza la filacteria que le acompaña, sino el emblema de la conversión, a través del sacramento iniciático del cristianismo.[1230] La transformación del valenciano llegaba a su cénit. Hacia 1425 Biglia se sorprendía por la fama de Ferrer. Cinco décadas después –sólo dos tras la canonización–, el dominico señoreaba los retablos de los personajes más ínclitos de la sociedad.

7.4.4. El *Speculum* dominico producido en el taller de los Erri en Módena

En una cronología cercana (en torno a 1470-1480) el taller de los Erri produjo para la iglesia de Santo Domingo de Módena un políptico compuesto por una serie de paneles con diversos episodios de la vida y milagros del dominico. Esta obra se enmarcaba en un elaborado programa de exaltación de los santos de la orden, a excepción de santa Catalina de Siena. Santo Domingo, san Pedro de Verona, santo Tomás de Aquino y san Vicente Ferrer dispusieron de su correspondiente retablo con estructura análoga en la citada iglesia. Se ha especulado sobre la probable relación entre

[1230] "*Ego vox clamantis in deserto*" Jn 1,23. El pasaje bíblico continúa indicando: "Enderezad el camino del Señor, como dijo el profeta Isaías". Quizá toda una declaración de intenciones en el contexto de la obra.

este programa y el dominico Bartolomeo de Módena, quien en 1470 escribió una "Vida de los frailes predicadores" y quien pocos años más tarde, entre 1473-1476, vivió en el convento de la orden para el que se realizaron las pinturas.[1231] Posiblemente la composición representando a santo Domingo se ubicara en el altar mayor de la iglesia del convento, mientras que los otros tres retablos ocuparían la parte externa del resto de lados del antiguo coro reservado a los hermanos de la orden, presentando a los santos como los verdaderos modelos dominicos para la feligresía.[1232] El retablo vicentino fue desmembrado a principios del siglo XIX, y la tentativa de reconstrucción fue realizada por Fabio Bisogni.[1233] Si damos por válido el modelo del retablo de San Pedro Mártir realizado por el mismo taller para la misma iglesia, es probable que junto a la imagen principal de Ferrer, se dispusieran en torno a 16-20 tablas con los episodios de su vida.[1234] Al respecto, llama la atención la supresión de los milagros post-mortem en las tablas que representan a Ferrer, quizá por el deseo del promotor intelectual de mostrar un paradigma de santidad que atienda por encima de todo al personaje histórico (no exento obviamente de tintes folclóricos al incluir por ejemplo el milagro del niño descuartizado). La tabla central, pintada al temple (fig. 85) pertenece al Seminario Arcivescovile de Módena si bien está en depósito de la sacristía de la catedral de la citada ciudad.[1235] Muy sesgada en su parte superior, mide 130 × 57 cm. Puede intuirse

---

[1231] RUSCONI, "Vicent Ferrer e Pedro de Luna…", cit., p. 61, envía a CREYTENS, Raymond. "Barthélemy de Ferrare O.P. et Barthélemy de Modène O.P. Deux écrivains du XV siècle". *Archivum Fratrum Praedicatorum*, nº. 25, 1955, pp. 345-416, en especial 376-416.

[1232] BENATI, Daniele. *La bottega degli Erri e la pittura del Rinascimento a Modena*. Modena: Artioli, 1988, en especial pp. 135 y siguientes.

[1233] Cfr. KAFTAL, George (con la colaboración de Fabio Bisogni). *Iconography of the saints in Italian painting*, vol. 3. *Iconography of the Saints in the Painting of North-east Italy*. Firenze: Le lettere, 1978, cols. 1067-1074. En la obra citada de Benati en la nota anterior puede consultarse la hipótesis reconstructiva de mayor aceptación, basada en la propuesta de Bisogni. Las catorce tablas conservadas están en tres lugares: la central se halla en el Seminario Arzobispal de Módena, "La predicación en Perpiñán" en el Ashmolean Museum de Oxford, y el resto en el Kunsthistorisches Museum de Viena. Agradecemos a la doctora Smoller que nos proporcionara amablemente, antes de ser publicadas, algunas interesantes observaciones sobre "La predicación en Perpiñán", a menudo nombrada como "La predicación ante las autoridades".

[1234] El políptico de San Pedro Mártir se conserva en la Galería Nacional de Parma. En la web del museo se enumeran 16 tablas acompañando la imagen central, aunque las incluidas son 19, quedando libre el espacio justo para otra pieza desaparecida de dimensiones similares. En: http://www.parmabeniartistici.beniculturali.it/galleria-nazionale-di-parma/galleria/polittico-di-san-pietro-martire/ (Fecha de consulta: 10/11/2015).

[1235] Cfr. CHIODI, Alberto Mario. "Bartolomeo degli Erri e i polittici domenicani". *Commentari*, vol. 2, 1950, pp. 17-25. Véase también ASSOCIAZIONE DIMORE STORICHE ITALIANE. "Cortili aperti". En: http://www.adsi.it/wp-content/uploads/2010/05/Cortili-Aperti-Modena-maggio-2010.pdf , p. 6 (Fecha de consulta: 10/11/2015).

por metodología comparativa que incluía en la parte superior derecha, lugar al que apunta el índice, un Cristo en Gloria o Cristo Juez. Con su mano izquierda sostiene el libro abierto que incluye el pasaje apocalítico que le define. Su imagen responde a la perfección al estereotipo que hemos analizado y que pusimos en relación con modelos que circularon entre las casas dominicas. Sólo puede anotarse una pequeña adición iconográfica poco sorprendente. La inclusión de la paloma que ya vimos en Macello y otros lugares.

Parece que no fue la única tabla que este taller dedicó al valenciano. Conocemos un San Vicente Ferrer junto a Santo Tomás de Aquino coetáneo que varios autores vinculan al mismo taller (fig. 86).[1236]

Aunque siguen presentes problemas identificativos en algunas de las imágenes menores del desmembrado retablo modenés, en buena medida porque algunas opiniones al respecto consideran solo el texto de Ranzano como fuente exclusiva para representar los milagros, el políptico se presentaría como un repertorio visual sin parangón para dar a conocer la vida del santo.

Un buen número de esas imágenes ya empezaban a sistematizarse, caso de la visita de la madre de Ferrer al Obispo de Valencia para narrarle aquellos raros síntomas que tratamos en el primer capítulo (fig. 87), el milagro del niño descuartizado, tardíamente ubicado en Morella (fig. 88), la predicación ante las autoridades en la que se repite la aparición del Cristo Juez (fig. 89), el bautismo de infieles (fig. 90), o la sanación de enfermos (fig. 91), etc. Pese a ello, también hay otras escenas que presentan lecturas más complejas. Así, la aparición de Cristo a Ferrer y la posterior recuperación de este evoca a la visión aviñonesa por la representación inusitada del toque divino en la mejilla del dominico (fig. 92). No obstante, no aparecen los padres fundadores, circunstancia que nos envía a la problemática ya advertida sobre la fusión o duplicación de la aparición cristológica. Otras identificaciones propuestas para las escenas son la muerte de Gilaberto Jofré (fig. 93), o la descripción de la comitiva de la que forma parte Ferrer durante la campaña que Pedro de Luna hizo en favor de Clemente VII (fig. 94). Se trata de una obra única en la iconografía de Ferrer por el amplio carácter narrativo sin comparación en la producción artística.

[1236] BENATI, *La bottega degli*…, cit., pp. 177-178.

7.4.5. Un exvoto de los Malatesta

En 1493 Pandolfo IV Malatesta encargó a Domenico Bigordi, *Il Ghirlandaio*, un retablo al óleo para ser ubicado en la iglesia dominica de San Cataldo, Rímini (fig. 95). La obra fue acabada hacia 1496, gracias a la participación de los colaboradores del taller del maestro, fallecido en 1494. La iglesia fue derribada en 1818 y el retablo, realizado como exvoto y hoy algo amputado, se expone en el Museo de la Ciudad de Rímini. Se distinguen tres registros. El cuerpo central está formado por la imagen de tres santos sobre un pedestal marmóreo, con el donante y su familia a los pies de aquellos. En el centro aparece san Vicente Ferrer, flanqueado por san Sebastián y san Roque. Santos que, siguiendo una costumbre ya analizada, dispusieron de capacidades taumatúrgicas muy concretas. El nivel superior sólo conserva la imagen central, con Dios Padre bendiciendo. La predela muestra tres prodigios del dominico sobre formato apaisado, jalonados con tondos decorativos con el Sagrado Nombre de Jesús en su interior (fig. 96). La figura central de Ferrer responde al estereotipo más empleado, que no en vano ya gozaba de una tradición próxima a las cuatro décadas: libro abierto con el sabido pasaje bíblico y mano derecha señalando en alto, hacia la representación de Cristo en Gloria.[1237]

La inclusión de san Sebastián y san Roque invita a pensar que la obra fuera una respuesta piadosa a la escapatoria de un furibundo ataque pestífero que azotó la ciudad en 1493, y en este sentido llama la atención que el dominico no incluya como atributo la llama de fuego. Sólo un año antes Pandolfo IV también sobrevivió a una conjura familiar para acabar con su vida.[1238] Motivos de agradecimiento no le faltaban y en ese contexto se produjo esta obra que no iba destinada a su lugar de enterramiento, pues en el momento de la realización del encargo apenas contaba con 20 años.[1239]

[1237] En la reproducción que presentamos no se distingue si se trata de Cristo en Gloria o Dios Padre. Si fuera la segunda opción cabría la posibilidad de relacionarlo con posteriores repintes o con un error iconográfico. Además, da la sensación que el personaje inscrito en esa mandorla compuesta por rayos sujeta también un libro. En el revisable trabajo de DOMÍNGUEZ, Martín. "El retaule de Sant Vicent Ferrer i els Malatesta del Ghirlandaio, en Rímini". *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, nº. 50, 1965, p. 176, se indica: "*a mà dreta del sant, la petita figura venerable i seient del Pare Etern, eriçonada de refulgències*…".

[1238] Sobre el comitente, véase MASETTI ZANINNI, Gian Ludovico; FALCIONI, Anna (a cura di). *La signoria di Pandolfo IV Malatesti (1482-1528)*. Rimini: B. Ghigi, 2003.

[1239] Pandolfo IV sería enterrado en la Basílica de Santa Maria in Trastevere.

El recuerdo del promotor de esta obra no se libró del azote de sus enemigos. Las facciones nobiliarias locales sufrieron violentas represiones por parte del Malatesta, cuyo linaje acabaría siendo expulsado definitivamente de Rímini en 1528. La cuestión atañe al retablo: fue durante unos trabajos de restauración realizados en 1923 cuando se comprobó que la parte inferior había sufrido un grosero repinte para representar únicamente un mármol fingido. Las 4 figuras arrodilladas, Pandolfo IV y su hermano Carlo Malatesta, Violante Bentivoglio (mujer de Pandolfo) y Elisabetta Aldobrandini, (madre de los jóvenes gobernadores), habían sido tapados y condenados al olvido cuatro siglos prácticamente.

La predela representa, de izquierda a derecha, la resurrección de un niño, sanaciones a causa de su predicación y una resurrección obrada post-mortem en beneficio de un adulto: milagros que en principio tenían escasa relación con el comitente y que responden al mayor asentamiento, común al de la iconografía de tantos santos, de determinadas escenas taumatúrgicas.[1240] No nos extenderemos más sobre ello. La bibliografía consultada, en su afán por dar explicación a cada una de las imágenes, tiende a confundir episodios. Sirva un ejemplo. Al citar la resurrección obrada *post mortem* del valenciano, algunos estudios indican que es la resurrección de Juan Zúñiga, cuando de ser esta, el fallecido y vuelto a la vida tendría que ser un niño, y no está como tal representado en la pintura. Aunque sí existen episodios fácilmente identificables, no todos comparten esa cualidad y, paralelamente, se alejan de nuestro interés.

Sobre la posible elección del santo dominico, junto a los otros dos ya señalados, no debe descartarse la estrecha relación del promotor de la obra con Venecia (ciudad en la que hemos comprobado la gran devoción que levantó Ferrer) donde Pandolfo fue nombrado capitán general de la urbe cuando era niño y cuyos intereses defendió en batallas posteriores.

También asociada al taller de Ghirlandaio y de finales del siglo XV es la predela realizada para el altar mayor de la iglesia de Santa Maria Novella en Florencia, hoy

[1240] Por otro lado, en la bibliografía consultada algunos autores sugieren que los milagros tengan que ver con una posible curación experimentada por Violante Bentivoglio, amparándose exclusivamente en que es el único personaje que aparece con las manos juntas y sobre la que se dirigen las miradas del resto de los familiares.

conservada en el Museo Stibbert de la misma capital toscana (fig. 83).[1241] La tabla, de 101 cm. de anchura por 36'5 cm. de altura, se atribuyó durante muchos años al propio Domenico pero estudios posteriores comenzaron a señalar que fue obra de su hermano Benedetto o de algún colaborador.[1242] Se trata de nuevo del milagro del niño descuartizado, en el que Ferrer se representa con el indumento litúrgico, acompañado de hermanos de la orden que asisten al milagro, obrándose, según transformó Ranzano, en la vida del santo. La particularidad de esta tabla es la representación de Ferrer sin el hábito dominico y con el atuendo propio para la celebración de la misa, coincidiendo con lo que varios testigos del proceso de canonización declararon sobre los dos atuendos.

7.4.6. El retablo de Castelvetrano y la eclosión de un nuevo atributo

Casi toda la bibliografía más actual especializada en la iconografía de Ferrer coincide en atribuir contemporaneidad a las obras producidas en el taller de Ghirlandaio con el retablo de Castelvetrano (fig. 97), población siciliana ubicada en la provincia de Trapani. Este retablo fue pintado para la desaparecida iglesia de los dominicos de dicha localidad y se conserva en la muy próxima iglesia de San Juan Bautista. Sin duda el culto a Ferrer tuvo que extenderse muy pronto por diversas causas. El origen y los diversos cargos desempeñados por Ranzano en Sicilia, que llegó a escribir explícitamente que una de sus obligaciones era difundir el culto del nuevo santo en la isla,[1243] la pertenencia del territorio siciliano a la Corona de Aragón (y por lo tanto la estrecha relación comercial, cultural y personal como veremos), o la ya citada *Vita* en dialecto pueden servir de ejemplo. De hecho, no parece que esta obra fuera la primera

[1241] Nº. inv. 834.

[1242] Contrástese por ejemplo KAFTAL, George. *Iconography of the saints in italian painting*, vol. 1. *Iconography of the saints in Tuscan Painting*. Firenze: Le lettere, 1986, col. 1021, fig. 1149 y BOCCIA, Lionello Giorgio. *Guida al Museo Stibbert*. Firenze: Becocci, 1983, p. 15. Este último trabajo citado interpreta erróneamente el contenido de la imagen, pues indica que es una "Misa de san Gregorio", aunque como bien apuntó Rusconi, existe una transformación del milagro vicentino en una especie de misa, que sin duda pone de relieve el simbolismo eucarístico. Cfr. RUSCONI, "Predicatori ed ebrei…", cit., p. 155.

[1243] Ranzano escribió: "*Ego verò magno honere à Martiale affectus in Siciliam, cui provinciae me praefecit, reversus sum. Ibi non solum de vita Vincentii opus, adhortante Martiale, ac jubente, ut ante dixi, pontifice, condidi sed nomen etiam ipsius, ac laudes egregias in praeclaris omnibus ejusdem insulae civitatibus vulgavi quàm diligentissimè.*" Reproducimos la edición de VILLANUEVA, *Viage literario…*, tomo 4, cit., pp. 298-299. De ahí las acentuaciones poco habituales que incluye la cita.

que representó al santo en la isla. La Virgen con el Niño entre san Antonio y san Vicente Ferrer puesta a la venta en Sotheby's en el lote 129 del 20 de abril de 1977, parece tener una datación más temprana (fig. 98).[1244] En este caso Ferrer vuelve a ser presentado a través del estereotipo.

Atendiendo al retablo de Castelvetrano (fig. 97), existe cierta ruptura visual que ha sido explicada por Rusconi y Smoller amparándose en los espacios menores. Ambos autores indican que a buen seguro los promotores de la obra dispusieron de dos fuentes hagiográficas diferentes para la concepción del retablo.[1245] La idea la comparte Velasco:

> *L'impressionant cicle hagiogràfic desenvolupat a banda i banda de la imatge central, en què s'emfatitza d'una manera especial el poder taumatúrgic del sant, ha servit per apropar el conjunt al món de la devoció i la pietat populars, i allunyar-lo del text de Ranzano i la concepció oficialista del culte vicentí*.[1246]

Sin embargo, apenas se hacen eco de la inclusión repentina de dos atributos no vistos hasta ahora en la imagen central. El dominico vuelve a presentarse con su imagen oficial, algo deteriorada a raíz del desprendimiento de la capa pictórica en el lugar donde fue representado el Cristo Juez que todavía se intuye. Sujeta de nuevo el libro abierto, con el pasaje apocalíptico conocido. Lo llamativo es la representación del sombrero cardenalicio y de la mitra episcopal a los pies del santo, elementos innovadores en la iconografía de Ferrer en alusión al rechazo de ambos cargos por parte del valenciano. Se trata de un recurso que tiene su aparición en un momento muy concreto y que anuncia una modificación, una ampliación, del estereotipo vicentino.

Entre 1495 y 1525 un importante grupo de obras insertan una o las dos prendas citadas. Es el caso de la tabla atribuida a Ambrogio Borgognone o escuela, conservada

---

[1244] Cfr. http://artsalesindex.artinfo.com/asi/lots/3131501 (Fecha de consulta: 29/07/2014). La imagen reproducida la hemos obtenido de la fototeca del Kunsthistorisches Institut de Florencia, nº. catálogo 470935.

[1245] RUSCONI, "Vicent Ferrer e Pedro de…", cit., p. 60. Smoller llega a individualizar las fuentes señalando los dos milagros representados en el retablo que son subrayados en la vida escrita por Antonino de Florencia: los proxenetas que intentaron matar a Vicente Ferrer por la exhortación de este para que se convirtieran a una vida mejor, y la multiplicación de los panes y el vino para alimentar a su compañía. SMOLLER, *The Saint and…,* cit., cap. 5.

[1246] VELASCO GONZÁLEZ, "Dos arquetips…", cit., p. 248.

en la Howard University Gallery of Art (fig. 99)[1247], la fachada del convento de Santa Cruz de Segovia (fig. 100), –sobre la que volveremos–, la tabla atribuida a Fiorenzo di Lorenzo en colección privada desde 2006 (fig. 101) o un proyecto para una vidriera atribuido a Aert Ortkens conservado en el Departamento de Artes Gráficas del Louvre (fig. 102) son sólo algunos ejemplos. Al igual que comprobamos con la primigenia iconografía estereotipada del valenciano, la difusión de estampas con estos nuevos atributos pudo jugar un papel fundamental, mayor incluso que el de las referencias a los textos que circulaban sobre el santo. Tanto las obras recién indicadas como la propia tabla central del retablo de Castelvetrano pudieron verse influenciadas por la circulación de estampas como el grabado alemán conservado en el Herzog Anton Ulrich-Museum (fig. 103), datado hacia 1500 y analizado en el capítulo sobre grabados vicentinos.

Junto a esta posible respuesta amparada en la transmisión formal, existe otra más sugestiva y verosímil que debe conectarse con el contexto general de la producción del citado período, y más concretamente con factores socio-políticos. Nos referimos a la reforma religiosa durante el reinado de los Reyes Católicos, quienes, entre múltiples medidas, acabarían ostentando el derecho de asignación de los cargos eclesiásticos. [1248] Sea por el deseo de reafirmar su autoridad frente a la Iglesia o por el noble fin de purgar la institución eclesiástica de altos cargos habituados a corruptelas y a la práctica de abusos, lo cierto es que algunos de los hombres llamados a liderar esa reforma bajo el patrocinio de la reina Isabel representarían un nuevo modelo de espiritualidad que conectaría precisamente con muchos rasgos de la personalidad vicentina.[1249] El arzobispo de Granada Hernando de Talavera y el cardenal Jiménez de Cisneros se presentaban como líderes espirituales adornados de enormes cualidades, tan queridos como influyentes en la corte, pero igualmente comprometidos con la observancia estricta que san Vicente Ferrer defendió como precursor, circunstancia esta última que se antojaba una novedad. Frente a las consuetas prácticas simoniacas y el nepotismo

[1247] Ficha de catalogación en SAMUEL H. KRESS FOUNDATION. "Saints Roch and Vincent Ferrer". En: http://www.kressfoundation.org/collection/ViewCollection.aspx?id=72&collectionID=27278 (Fecha de consulta: 20/07/15).

[1248] Sobre el conjunto de medidas: GARCÍA ORO, José. *La reforma de los religiosos españoles durante el reinado de los Reyes Católicos*. Madrid: Universidad de Madrid, 1968.

[1249] El rol protagonista de Isabel en estos asuntos y el proceso de reforma episcopal sintetizados en: GARCÍA VILLOSLADA, Ricardo; LLORCA, Bernardino. *Historia de la Iglesia Católica. III. Edad Nueva. La Iglesia en la época del Renacimiento y de la Reforma católica*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1999, pp. 608-611.

desenfrenado preestablecido, la aparición de los personajes citados y otros afines mutó la figura de priores, obispos y arzobispos, desde entonces más interesados en reformar la Iglesia que en obtener beneficios propios, siguiendo el precedente vicentino.[1250]

Se concatenan, como advertimos en el caso del lema *Timete Deum*, el legado del sermonario vicentino con las nuevas necesidades específicas del contexto. Recuérdese por ejemplo esta intervención del valenciano hablando de los obispos de su tiempo:

"*Més volen haver cura de les rendes que no de les ànimes. E si ells no poden preycar al poble, deuen haver qui preyco per ells. E ara com? «Bona vita sit nobis!»*".[1251]

La renuncia de Ferrer a diversos cargos por su deseo de cumplir su misión apostólica, representada iconográficamente con el sombrero cardenalicio y/o la mitra, redundaba en el escaso apego a los bienes terrenales del que tenían que hacer gala buena parte de esos reformadores ya citados de finales del siglo XV, principios del siglo XVI; algunos de ellos, de ahí la conexión más estrecha si cabe con la novedad iconográfica, comisarios apostólicos para la reforma de los conventos. [1252]

Con todo este análisis queremos significar que el retablo de Castelvetrano no sólo presenta la particularidad ya citada sobre las dos fuentes textuales –como mínimo– a las que se acudió para seleccionar los episodios de los espacios menores, sino que es precisamente la inclusión de novedosos atributos en la tabla central lo que genera otra reflexión en torno a la iconografía vicentina. De hecho es el único criterio riguroso para proponer una datación de la obra en las postrimerías del siglo XV o incluso a principios del siglo XVI. No se malinterprete. Indicamos la obra siciliana como modelo de coetáneas representaciones vicentinas con los atributos señalados, probablemente asociados al menos en parte, a la última cuestión explicada, no que el retablo de Castelvetrano fuera el primero en incluirlos. De hecho, debemos indicar que los especialistas en la figura vicentina no han considerado las apreciaciones de algunos

[1250] Podemos citar, entre muchos otros, a Alfonso de Burgos (obispo de Cuenca, Córdoba y Palencia) o Diego de Deza (arzobispo de Sevilla).

[1251] SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, II, cit., p. 204.

[1252] Paradigmático es el caso de Cisneros, quien a petición de los Reyes Católicos obtuvo plenos poderes del papa en 1493 para reformar tanto a los frailes menores de la observancia como a las otras órdenes mendicantes. Sobre el desapego al mundo material, recordamos que pocos años más tarde el papa Alejandro VI advirtió a Cisneros que guardara un mínimo decoro dado su nuevo cargo de arzobispo de Toledo, tratando de menguar el celo con que cumplía su voto de simplicidad y pobreza.

antiguos títulos italianos que retrasan la producción de la obra hacia 1525 e incluso apuntan al taller que lo produjo, el del pintor de origen español Antonello Benavides.[1253]

Conclusivamente, no es descartable que fuera en los territorios de Castilla donde se produjera un nuevo modelo, una nueva forma de figurar a san Vicente Ferrer que gozaría, como en precedentes casos ya vistos, una particular difusión.

7.4.7. El origen incierto de las tablas flamencas de Las Caldas de Besaya

Probablemente pertenecientes a un retablo dedicado a Ferrer son las tablas de origen flamenco conservadas en el convento cántabro de Las Caldas de Besaya (municipio de los Corrales de Buelna en Cantabria), apenas tratadas en la bibliografía especializada.[1254] Llegaron a su destino actual en 1958, cumpliendo la última voluntad de Máximo Fernández Cavadas, conde de Las Bárcenas, quien deseó legar buena parte de sus bienes, algunos de procedencia indocumentada, al convento dominico citado.[1255] Esta circunstancia dificulta una clasificación rigurosa y sigue vigente su catalogación a partir de criterios exclusivamente formalistas.

De hecho, las tres tablas conservadas (sólo en dos adquiere protagonismo Ferrer) también se conocen como las Tablas del Maestro de la Vista de Santa Gúdula, artista flamenco al que se le atribuyen y cuyo alias se debe a la representación de la fachada de la iglesia de Santa Gúdula de Bruselas en una tabla perteneciente a la colección del Musée du Louvre. Este pintor está documentado en Bruselas entre 1470 y 1490, y por ello se asocia esta obra descontextualizada al ocaso del siglo XV. En total se representan tres episodios de la vida del santo. Uno de ellos refuerza el discurso argumentado en torno a la aparición de nuevos atributos: San Vicente Ferrer

---

[1253] Cfr.: FERRIGNO, Giovan Battista. *Antonello Benevides pittore sconosciuto della rinascenza (da documenti inediti)*. Trapani: Off. Tip. Radio, 1920, pp. 1-10 (separata de la revista *Drepanum*, nº. 1-2, 1920); SCUDERI, Vincenzo. *Arte Medievale nel trapanese*. Trapani: Kiwanis International Club di Trapani, 1978, p. 137. La obra se pone en el contexto de la obtención del título de conde de Castelvetrano de Giovan Vincenzo Tagliavia. No hemos hallado bibliografía especializada en torno a una escultura parece que coetánea representando al valenciano sobre la que se dan pequeñas noticias dispersas en la red sin imagen alguna. Lo posponemos para mejor ocasión, más considerando que se aleja de nuestro interés por su datación tardía (mediados del siglo XVI).

[1254] Velasco es uno de los pocos especialistas que da noticia de ellas. Cfr.; VELASCO GONZÁLEZ, "Dos arquetips…", cit., p. 242. La bibliografía concerniente a estas tablas la hemos tratado en la nota 201.

[1255] Las pinturas fueron restauradas en Madrid en 1975, proceso en el cual se descubrió que en el dorso de ellas se representaron escenas bíblicas hoy visibles.

presentando su renuncia al capelo cardenalicio y mitras episcopales a las dignidades eclesiásticas (fig. 104).[1256] Los otros dos han sido definidos como San Vicente Ferrer ayudado por la Virgen (fig. 104), donde se produce la expulsión de un demonio y que se sitúa sobre la renuncia a los cargos, y la Predicación del Santo (fig. 1), una imagen ya clásica que incorpora al valenciano sosteniendo con sus manos una tablilla donde se figura a Cristo dominando la resurrección de los muertos.

Quizá sólo sea un recurso para plasmar visualmente el contenido de su predicación. Discurso similar podría elaborarse en torno a una pintura comisionada por la Compañía de Tejedores para la iglesia de San Marcos de Florencia en 1495 que presenta *Il Volto Santo di Lucca* flanqueado por cuatro santos, uno de ellos san Vicente Ferrer (fig. 105). El valenciano sostiene un libro abierto: el verso de un folio es ocupado por la representación de Cristo Juez, mientras que el recto del otro incluye parte de Ap 14,7. Sin embargo, volviendo a la tabla flamenca, además de enriquecer el habitual modelo, invita al análisis ya realizado en otro capítulo en torno al uso de las imágenes por parte del valenciano, y ya fuera de nuestro ámbito de estudio, el probable empleo de imágenes por parte de los predicadores coetáneos al momento de producción de la obra.

7.4.8. Un vasto repertorio artístico como elemento cohesionador cultural

Hemos visto algunos ejemplos cuatrocentistas de la iconografía vicentina, pero son muchos más los catalogados, del mismo modo que son muchos más los pendientes de descubrir. Confiamos en que este trabajo sirva de punto de arranque. En la producción pictórica que representó al valenciano no faltan nombres célebres como el de Sandro Botticelli (fig. 106) o Giovanni Santi (fig. 107), incluso aparece un apellido destinado a ser referente de la historia del arte: Lazzaro Vasari, bisabuelo de Giorgio, quien pintó en torno a 1467-1468 en la basílica de Santo Domingo de Arezzo un fresco representando al santo (fig. 108). Estos tres ejemplos incorporan siempre una alusión al final de los tiempos, como la inmensa mayoría de las obras que representaron a san Vicente Ferrer y que incluimos en el repertorio. Autores como Riess defendieron que el dominico predicando representado junto a la "Predicación y los hechos del Anticristo"

[1256] Agradecemos al citado Manuel Arias Martínez que nos pusiera en contacto con Antonio Sánchez del Barrio, director del Museo de las Ferias, quien amablemente nos proporcionó las imágenes que reproducimos de las tablas de Las Caldas de Besaya.

(fig. 109) en los frescos de la Capilla de San Brizio de la catedral de Orvieto aludía a san Vicente Ferrer.[1257] Para esa identificación se ampararon en esencia en la circulación del sermonario vicentino a finales del siglo XV, aunque a nosotros nos parezca tan relevante como esa circunstancia la consolidada tradición figurativa que estamos analizando y que trascendió disciplinas, técnicas, escuelas, fronteras, etc. Sirva de ejemplo, aunque algo tardío (circa 1530), la figuración de san Vicente Ferrer junto a santa Catalina de Siena en una tabla de la predela del retablo conservado en la iglesia dominica de Århus, en Dinamarca (fig. 110).[1258] En este sentido, el manifiesto impacto de la iconografía vicentina no había sido abordado todavía como elemento cohesionador de la cultura del momento, circunstancia que reivindicamos y refrendamos con los casos que siguen.

7.5. Esculturas vicentinas

Ya vimos cómo Ferrer fue moldeado en plata en febrero de 1456 en Barcelona. El púlpito representando a 4 ínclitos personajes dominicos en la iglesia dominica de Dubrovnik (fig. 111) se ha datado por lo general en torno a 1431 y 1452, basándose en aspectos formales muy próximos a los desarrollados a lo largo de su obra por Pietro di Martino da Milano, documentado en el citado período en la entonces denominada Ragusa.[1259] La inclusión de la imagen estereotipada de Ferrer –con una importante modificación– obliga a retrasar la fecha de producción más allá de 1455, resultando por lo demás muy sugerente la propuesta de atribución que defienden los dos estudios citados. Pietro di Martino fue llamado en 1453, junto con Luciano Laurana y otros artistas por Alfonso el Magnánimo para la realización del arco triunfal en la fortaleza napolitana. El contraste del púlpito dálmata con la tabla central del retablo de San

---

[1257] RIESS, Jonathan B. *The Renaissance Antichrist: Luca Signorelli's Orvieto Frescoes*. Princeton: Princeton University Press, 1995, pp. 96-105.

[1258] Agradecemos al profesor danés Johnny Grandjean Gøgsig Jakobsen la provisión de la fotografía y de la información advertida.

[1259] MARINKOVIĆ, Anna. "La diffusione dei culti ungheresi tra i domenicani di Dubrovnik (Ragusa) nel tempo di Mattia Corvino". *Nuova Corvina. Rivista di italianistica*, nº. 20, 2008, p. 170. Digitalizado en: http://epa.oszk.hu/02500/02582/00020/pdf/EPA02582_nuova_corvina_2008_20.pdf (Fecha de consulta: 19/06/2015), envía a FISKOVIĆ, Igor. "Dodatak dubrova kom opusu Petra Martino vaiz Milana". *Peristil*, nº. 46, 2003, pp. 29-48. MARINKOVIĆ identifica a la dominica allí representada como Margarita de Hungría. Recuérdese el comentario sobre la figuración de Catalina de Siena o Margarita de Hungría en el sepulcro de Beatriz de Portugal.

Vicente Ferrer pintado por Colantonio y con los nichos del ático del arco superior de Castelnuovo donde se representan las virtudes presenta la puesta en valor de la hornacina con un lenguaje formal renacentista, triunfante en buena parte de Europa y en artistas vinculados a la corte partenopea, a la par que alejado de lo ofrecido por los artistas valencianos y catalanes.

El programa del púlpito recuerda al ya visto en el sepulcro de Beatriz de Portugal, si bien en este caso la inclusión de textos junto a los personajes centrales facilita la identificación. Ferrer se representa con un lirio y con un libro abierto con parte del pasaje apocalíptico. Bajo su mano derecha se esculpieron unas filacterias con textos que parecen contener la expresión "*ANGELUS ALTER (...) ISTI*", que podría conectar con la expresión *Ângelus alter penitus fuisti*, integrada en el himno que reproducimos en el capítulo 9. El Cristo Juez no aparece. Solo podemos reconocer a Ferrer por el contenido textual de libro y filacterias, de hecho, si se tratara de un repinte posterior no sería viable su identificación. Con todo, el atributo del lirio aparece con cierta frecuencia.[1260] Por ejemplo en el medallón al fresco que realizó Antonio de Fabriano en la iglesia de Santo Domingo en Fabriano (provincia italiana de Ancona) hacia 1480 (fig. 112), el fresco de mano lombarda representando al santo en Mantua realizado en 1482 (fig. 69), el San Vicente Ferrer de procedencia romana que Zeri atribuyó a Pietro Alamanno (fig. 113), la tabla de origen ligur atribuida también con reservas a Louis Bréa (fig. 114), o la portada de los sermones de San Vicente Ferrer publicados en Venecia (fig. 115). Son sólo algunos ejemplos donde se incorpora la rama de lirio para significar la pureza del representado en la que insisten los textos hagiográficos.

Aunque distanciadas en el tiempo unas tres décadas desde la génesis de la imagen oficial, resulta significativo que en la mayoría de las obras recién citadas, además del lirio, siga apareciendo la referencia al Juicio Final. Comprobaremos cómo la omisión del Cristo Juez se repetirá en la disciplina escultórica, tal vez por el aumento de dificultad técnica y de gasto que conllevaría, si bien el contenido apocalíptico casi siempre sea explícito de una u otra forma.

[1260] Sobre la inclusión de este atributo, nada original y compartido tanto por otros miembros de su orden como por otros santos, véase VELASCO GONZÁLEZ, "Dos arquetips…", cit., p. 250 (nota 55).

Existen diversas noticias en torno al culto de Ferrer en Dubrovnik. Conocemos un contrato de 1470 por el que Giovanni Sparterio, mercader de Siracusa y cónsul catalán encargaba al maestro Bartolomé Graziano una capilla dedicada al santo junto a la sacristía de la iglesia de Santo Domingo.[1261] Además de la transmisión de modelos, este ejemplo evidencia la difusión del culto en una vía alternativa a la más habitual, la de los dominicos. No debe desdeñarse al respecto la importante presencia de mercaderes catalanes, quienes reivindicarían su identidad en el extranjero a través de imágenes de santos afines a su propia devoción.[1262]

Hacia 1486 se encargó una estatua de madera figurando a Ferrer de tamaño natural, así como un gran retablo que incluía tablas con episodios de la vida del santo hoy desaparecida.[1263] El estudio de Marinković cita otras dos obras realizadas a finales del siglo XV para la ciudad montenegrina de Kotor, una escultura para la iglesia de San Nicolás, realizada en 1490 (fig. 116), y un retablo para el mismo convento en cuyo contrato se cita como modelo el de Dubrovnik, reforzando en este caso sí la introducción del culto de San Vicente en Dalmacia merced a la actividad de los conventos dominicos reformados, caso de Dubrovnik, Gravosa o Kotor. Podríamos añadir la posible influencia directa de Ranzano, quien estuvo al servicio del rey húngaro Matías Corvino a partir de 1488, cuando Dubrovnik había pasado a formar parte de los dominios del citado monarca.

Una web que aporta un amplio repertorio iconográfico del dominico data en 1486 sin aparato crítico alguno una escultura leñosa conservada en el convento

---

[1261] MARINKOVIĆ, "La diffusione dei culti…", cit., envía a FISKOVIĆ, Cvito. *Naši graditelji i kipari XV. i XVI. stoljeć a u Dubrovniku*. Zagreb: Matica Hrvatska, 1947, pp. 146-147.

[1262] Estudios como FEJIC, Nenad. "Les Catalans à Dubrovnik et dans le Bassin Adriatique à la fin du Moyen Àge". *Anuario de Estudios Medievales*, nº. 24, 1994, pp. 429-452, aportan luz sobre las heterogéneas vías de difusión cultural a través del mediterráneo.

[1263] MARINKOVIĆ, "La diffusione dei culti…", cit., envía a los trabajos de KRASIĆ, Stjepan. "Djela likovne umjetnosti u Dominikanskom samostanu u Dubrovniku u XV.i XVI. Stoljeću". Dubrovnik 2/3(1998), pp. 242 y 249 y de TADIĆ, Jorjo. *Grada o slikarskoj školi u Dubrovniku (XIII-XVI v.),*vol.1. Beograd, 1952, p. 303. Los problemas lingüísticos irresolubles que presentan estos títulos (que de manera excepcional no incorporamos en la bibliografía) se han solventado parcialmente gracias a otro trabajo que se ocupa de estos asuntos de manera tangencial; ŽIVKOVIĆ, Valentina. "Visions of the Blessed Osanna of Kotor (Cattaro)". *Ikon*, nº. 6, 2013, en especial notas 12, 13 y 14.

dominico de Dubrovnik (fig. 117), en la misma dependencia donde se halla el púlpito ya visto: podría inferirse que es la misma escultura a la que aludía Marinković.[1264]

Como indicamos, y probablemente por las propias dificultades técnicas que entrañaba, no se incluye la figuración de Cristo. Sin embargo, la lectura del texto inscrito en el libro reincide en lo indiscutible. El mensaje escatológico era consustancial a la imagen del valenciano. También en aquellas lejanas tierras como evidencia el contenido del libro que sujeta Ferrer y cuyo contenido transcribimos:

> *Timete Deum et date illi gloriam et honorem quia venit hora iudicii eius [.] Qui legit intel[l]igat. Orate autem ut non fiat fuga vestra [in] hieme vel sabbato [.] Erit enim tunc tribulatio magna qualis non fuit ab initius mundi. Vae autem praegnantibus et nutrientibus in illis diebus [.] Us[que] mo[do] neque fiet.*

El texto comienza con el habitual pasaje apocalíptico, para seguir con la reproducción en orden muy alterado de algunos versículos del capítulo 24 de Mateo.[1265] Más allá de la probable confusión del artista que escribió el texto, interesa remarcar la filiación de este con el final de los tiempos. Si la disciplina escultórica no era propicia para representar a Cristo Juez, las palabras asociadas al valenciano en esta obra no dejaban ninguna duda sobre esa imagen de predicador apocalíptico.

Las esculturas conservadas, ostensiblemente en menor número que las pinturas, presentan por lo general al predicador erguido, señalando con el dedo índice en alto, y casi siempre sosteniendo con la otra mano un libro. Muchas de ellas han sufrido severas restauraciones en el mejor de los casos. Otras padecieron amputaciones. A la ya vista de Kotor podríamos añadir, la escultura leñosa conservada en el Museo de Historia y de Arqueología de Vannes (fig. 118). Este producto sin atributo alguno específico salvo el hábito dominico, genera ciertas dudas en la identificación, obligándonos a mostrar cierto escepticismo a la espera de alguna documentación que pueda arrojar nuevos datos.

[1264] En: www.dominicos.net (Fecha de consulta: 13/03/15). Si se nos permite, desaconsejamos su consulta sin un equipo con un potente antivirus. La datación concordaría con lo anunciado en MARINKOVIĆ, "La diffusione dei culti…", cit.

[1265] Desglosamos la composición: "*Qui legit, intelligat*", Mt 24,15; "*Orate autem ut non fiat fuga vestra in hieme vel sabbato*", Mt 24,20; "*Erit enim tunc tribulatio magna qualis non fuit ab initio mundi*", Mt 24,21; "*Vae autem praegnantibus et nutrientibus in illis diebus*", Mt 24,19; "*Us*[*que*] *mo*[*do*] *neque fiet*", Mt 24,21.

Como advertimos en la introducción sabemos de la existencia de un relieve marmóreo conservado en la Sacristía de la iglesia de San Pedro Mártir de Nápoles al que, pese a la insistencia de nuestras misivas a las autoridades culturales de la ciudad, no hemos tenido acceso.[1266]

Tenemos noticias de una escultura en plata con esmaltes del siglo XV representando a Ferrer junto al donante, Juan de Zúñiga y Pimentel (o quizá junto a su supuesto hijo resucitado). La obra, calificada como una de las piezas más atractivas e interesantes de la orfebrería española de la citada centuria, está en paradero desconocido.[1267] Sin documento alguno que lo cerciore, se trataría de un exvoto que los duques de Plasencia ofrecieron al convento dominico de dicha ciudad cuando tras implorar la intercesión de San Vicente Ferrer para resucitar a su hijo, el milagro aconteció. El prodigió debe situarse en torno a 1460-1470, cuando otro biógrafo del santo, Juan López de Salamanca, animó a los duques a pedir tal favor al nuevo santo.[1268]

En un registro muy diverso debe incorporarse el San Vicente Ferrer de la tumba de Calixto III (fig. 119) y la supuesta representación del dominico en la tumba de Pietro Riario (fig. 120). Estas dos últimas, en bajorrelieve, presentan una notable diferencia. Quizá elaboradas por un mismo taller, la encargada por Rodrigo de Borja para homenajear a su tío muestra a un Ferrer fácilmente identificable, incluyendo la figura de Cristo Juez. En la tumba del cardenal Pietro Riario desconocemos si se incorporó ese

---

[1266] Se da noticia sobre "una scultura raffigurante San Vincenzo Ferrer di ambito napoletano databile intorno agli quaranta-sessanta del secolo XV". Cfr. MINISTERO DEI BENI E DELLE ATTIVITÀ CULTURALI E DEL TURISMO. "San Vincenzo Ferrer". En: http://www.culturaitalia.it/opencms/opencms/system/modules/com.culturaitalia_stage.liberologico/templates/viewItem.jsp?language=it&case=&id=oai:artpast.org:1500423371 (Fecha de consulta: 10/11/2015). Ni Angela Scchiatarella, ni Ilda Maietta, ni Carmine Napoli –que en algunos casos sí nos han advertido de su conocimiento de la obra– han podido proporcionar información alguna en torno al producto que custodian o han custodiado.

[1267] SENTENACH, Narciso. "Bosquejo histórico sobre la orfebrería española. VIII. Orfebrería ojival". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. 12, 1908, p. 178. En el clásico pero obsoleto RÉAU, *Iconografía del arte…*, cit., tomo II, vol. V, p. 329, se da noticia de una estatuilla de plata dorada del siglo XIV que formaba parte de la colección del Duque de Bailén. La centuria a buen seguro no está actualizada, pero probablemente nos aproxime a la misma manifestación escultórica temprana del santo que señaló Sentenach, puesto que en ambos estudios se indica que la estatuilla perteneció a los Duques de Bailén.

[1268] El relato completo en FAGÊS, *Historia de…*, tomo I, cit., pp. 347-348. El hijo supuestamente fallecido y luego resucitado había nacido en 1459. Cfr. LOBO, Félix. "Parador de Plasencia. Convento de San Vicente Ferrer". En: http://www.parador.es/sites/default/files/parador/adjuntos/2013/08/plasencia_conventodesanvicenteferrer_0.pdf (Fecha de consulta: 16/06/2015).

atributo en el clípeo visible sobre la figura de uno de los dos santos susceptibles de representar al dominico, dada la escasa calidad de la imagen reproducida.[1269] Pocas décadas después, en torno a 1516, Antonello Gagini esculpía un retablo marmóreo para la capilla mayor de la iglesia de Santa Cita de Palermo –hoy de San Mamiliano– con un san Vicente Ferrer (fig. 121) con un lenguaje casi idéntico al de la tumba papal.

Huelga decir que cada una de las representaciones escultóricas que estamos presentando respondía a una concreta microhistoria relacionada con un contexto particular que en muchos casos no desarrollamos.[1270] Sirva de ejemplo la escultura de Ferrer en la portada de la casa dominica de Santa Cruz de Segovia (fig. 100) y, muy probablemente, pese a la compleja identificación, la de la fachada del Real Monasterio de Santo Tomás de Ávila (fig. 122). Aunque se circunscriben al habitual mostrador de ínclitos dominicos, la inclusión de Ferrer en estos casos se ha relacionado con el promotor ideológico de ambas fachadas, Fray Tomás de Torquemada, quien en su particular guerra contra los judíos vio en el valenciano un referente a seguir en su política antisemita.[1271] En el convento segoviano, en el cuerpo superior de la fachada y junto al Crucificado, se representa a Ferrer con otro de los atributos que en el cambio del siglo XV al XVI toma forma como vimos en relación con la reforma episcopal castellana: la mitra en el suelo como símbolo de su renuncia a la dignidad episcopal. No se puede leer el contenido de la filacteria, no obstante, hoy es comúnmente aceptado que se trata de Ferrer. Junto a la confluencia de intereses del inquisidor con los expuestos

---

[1269] CARBONELL I BUADES, Marià. "El sepulcre de Calixt III Borja: hipòtesi atributiva. Una contribució al Vè centenari de la mort d'Andrea Bregno". *Revista Borja. Revista de l'Institut Internacional d'Estudis Borgians*, nº. 1, 2006-2007, pp. 58-59, atribuye ambas obras al equipo de Andrea Bregno, Mino da Fiesole y Giovanni Dalmata, datando la tumba del papa en un cronología inmediatamente anterior a la de la conservada en la iglesia de los Santos Apóstoles (circa. 1473). En este mismo trabajo se asevera que el valenciano aparece en la tumba de Riario.

[1270] Aunque deseable, es imposible analizar cada obra en este estudio que aborda tantos productos artísticos. No debe olvidarse que la actitud del promotor está sujeta a múltiples condicionantes como ya expresó Yarza en: YARZA LUACES, Joaquín. *Historia del Arte Hispánico*, vol. II: *La Edad Media*. Madrid: Alhambra, 1988, p. 22.

[1271] CABALLERO ESCAMILLA, Sonia. "Iconografía del prestigio: la escultura gótica monumental del convento de Santo Tomás de Ávila en el contexto inquisitorial hispano". *Res publica: revista de filosofía política*, nº. 18, 2007, pp. 395-412; CABALLERO ESCAMILLA, Sonia. "Fray Tomás de Torquemada. Iconógrafo y promotor de las artes". *Archivo Español de Arte*, vol. 82, nº. 325, 2009, pp. 19-34. CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo. "Un panegírico de la predicación. La Exaltación de la Cruz y la iconografía de los Dominicos en Segovia". SILVA MAROTO, Mª P. *et al*. *Actas del Simposium Internacional Pedro Berruguete y su entorno*. Palencia: Diputación provincial de Palencia, 2004, pp. 361-370.

décadas antes por el valenciano, no debe olvidarse que el primero era sobrino de Juan de Torquemada, al que veremos en el próximo capítulo como otro importante impulsor de la imagen de Ferrer. Precisamente Juan de Torquemada fue mecenas de la transformación del convento de San Pablo de Valladolid, cuya fachada, algunos años más tarde, incorporaría otra representación de san Vicente Ferrer (fig. 123).

En ámbito castellano habría que situar un supuesto san Vicente Ferrer atribuido al taller de Alejo de Vahía hoy conservado en Becerril de Campos (Palencia), en la iglesia-museo de Santa María (fig. 124), si bien admite ciertas reservas por lo extraordinario de su atributo, la iglesia en la mano.[1272] Aunque vimos su inclusión y su explicación en los orígenes de la imagen vicentina post-canonización, resulta algo compleja la identificación del valenciano con ese atributo a principios del siglo XVI.

Las esculturas representando a Ferrer en las casas europeas de su orden fueron numerosas. Además de las citadas, pueden enumerarse ejemplos desde Galicia a Alemania. En ámbito gallego han sido analizados por Carmen Manso Porto.[1273] Es el caso del retablo de la Quinta Angustia del templo de Santo Domingo en Pontevedra (fig. 125), datable hacia 1480. Se trata de una Piedad flanqueada por san Agustín y san Vicente Ferrer. En palabras de Manso:

> San Vicente señala un pequeño relieve ovalado con la visión de Cristo entre nubes mostrando las llagas, que anticipa el episodio de la Resurrección. Al mismo contexto funerario se vincula la presencia de dos mujeres en menor escala a sus pies, como mecenas orantes para que el santo interceda en su salvación futura.[1274]

El estupendo trabajo integrador del arte gótico gallego de la autora tiene otras preocupaciones, por ello es preciso indicar que la representación de Ferrer recoge el estereotipo iconográfico: esa figura cristológica alude a la Parusía y al posterior Juicio Final. En esta obra es muy significativa la inclusión de Cristo en ese disco pues se trata

---

[1272] Cfr. PLANAS DURO, Luis. "Maestros (V). Alejo de Vahía, «ymaginario»; su taller y escuela". En: http://esculturacastellana.blogspot.com.es/2014/01/maestros-v_6.html (Fecha de consulta: 16/06/2015). Sobre la figura del escultor, véase: YARZA LUACES, Joaquín. "Alejo de Vahía". *Quaderns del Museu Frederic Marès: exposicions*, nº. 6, 2001, pp. 21-120.

[1273] MANSO PORTO, Carmen. *Arte gótico en Galicia: los Dominicos*, vol. II. La Coruña: Fundación Pedro Barrié De la Maza, 1993, p. 502.

[1274] MANSO PORTO, Carmen. "Relieves y retablos, imaginería". YZQUIERDO PERRIN, R.; MANSO PORTO, C. (autores). *Galicia-Arte*, tomo XI. La Coruña: Hércules de Ediciones, 1996, p. 419. Nuestro profundo agradecimiento a Fernando Carabias por la excelente imagen que nos ha provisto.

de otra figura escultórica autónoma que evidencia la necesidad de su incorporación para identificar al santo. La autora sostuvo que esta y la representación del valenciano en el denominado *Cruceiro do Home Santo en Bonaval* (Santiago de Compostela), también del siglo XV, son consecuencia de la peregrinación y la predicación del valenciano en Santiago de Compostela, circunstancia sin aval documental alguno.[1275] Al igual que ocurre con el *Peiró* de Morella o en otros muchos productos que no hemos tratado por desviar nuestra atención, no existe indicio visual alguno que indique que allí esté representado el valenciano.

Se habrá advertido que si en la disciplina pictórica las representaciones de Ferrer se circunscriben principalmente a las casas dominicas, en la escultura esta tendencia se acentúa. Ferrer ya había pasado a formar parte del selecto grupo de la orden. En la luneta de la fachada principal de la iglesia de Santo Domingo en Urbino aparecen representados los cuatro santos masculinos de la orden de Predicadores (fig. 126). Aunque quizá sesgada por haber perdido parte del fondo –en el que probablemente se incluía la representación de Cristo Juez–, es fácil suponer que la figura con la mano derecha señalando hacia arriba y sosteniendo un libro cerrado es san Vicente Ferrer.[1276] El resto de los personajes son identificables por atributos concretos, y el descarte apunta de nuevo hacia la figuración de san Vicente Ferrer. Santo Domingo con lirio y barba, santo Tomás de Aquino –por lo general el más obeso– con libro abierto que incluye el texto *de fructu operum tuorum satiabitur terra*, mientras que san Pedro de Verona porta la palma del martirio acorde a su condición.[1277] La obra se ha datado hacia 1475 y atribuido al taller de los della Robbia.

[1275] MANSO PORTO, *Arte gótico…,* vol. I, cit., pp. 152-155. La misma autora, en su trabajo "Relieves y…", cit., p. 427, insiste en la peregrinación de Ferrer a Compostela, situándola en torno a 1412, aunque ya no especifica que Ferrer sea representado en esa cruz de término y se limita a señalar una relación entre el valenciano y la erección del *cruceiro*. Son varias fuentes sobre patrimonio gallego las que no dan crédito a esa identificación, sirva de ejemplo: TROIANO, Xose. "Cruceiro do Home Santo". En: http://patrimoniogalego.net/index.php/14168/2012/02/cruceiro-do-home-santo/ (Fecha de consulta: 07/07/2015). La supuesta estancia de Ferrer en Galicia en 1412 se alude en varios títulos, sin aporte documental alguno. Véase por ejemplo DE LOS HOYOS, Manuel María, O.P. *Registro historial de nuestra provincia*, tomo I. Madrid: (Sin indicación editorial), 1966, p. 164.

[1276] Aunque una de las técnicas preferidas por el taller de los della Robbia fue la figuración de personajes de terracota esmaltada en color blanco sobre un fondo azul, no debe descartarse una pequeña figuración de Cristo Juez arriba de la mano derecha del santo.

[1277] Sl 103,13. El pasaje va estrechamente ligado a santo Tomás de Aquino. Véase por ejemplo: TOURON, Antoine, O.P. *Vida histórica de Santo Tomás de Aquino de la Orden de Predicadores, Doctor de la Iglesia con explicación de su doctrina*. Madrid: Imprenta Real, 1792, p. 202.

En torno a 1484 el maestro Arnt elaboró un altar con los más célebres dominicos para la casa de la orden en Kalkar. Estas esculturas hoy se encuentran diseminadas por varios museos europeos.[1278] La escultura de San Vicente Ferrer, al igual que la de Santo Domingo es propiedad del Museo del Cincuentenario en Bruselas (fig. 127).[1279] Realizada en madera de roble y con la policromía perdida, tiene una altura de 128'5 cm.

Ya de principios del siglo siguiente es la expresiva escultura leñosa de San Vicente Ferrer tallada por Giacomo Cozzarelli para la iglesia de Santo Espíritu de Siena (fig. 128), que sirve como punto final al repaso de la escultura vicentina.[1280]

7.6. Miniaturas vicentinas

En el momento de finalización de esta tesis nos consta la inminente aparición durante el otoño de 2015 de un estudio con inquietudes paralelas a las que vamos a desarrollar pocas líneas más abajo y en especial en el próximo capítulo de los primeros grabados vicentinos. Su autora es la doctora Smoller y su título, "The Unstable Image of Vincent Ferrer in Manuscript and Print Vitae, 1455-1555", evidencia paralelismos con nuestros intereses. El futuro cotejo de sus avances con los aquí presentados será una fantástica simiente para optimizar un estado de la cuestión hasta hace poco pírrico.[1281]

Son varios los manuscritos anteriores a la canonización de Ferrer en los que se representan algunos santos dominicos junto a beatos destinados a alcanzar la santidad.

[1278] Una buena reproducción fotográfica de la escultura de Santo Tomás de Aquino conservada en el Kunstmuseum de Dusseldorf en GUILLOT DE SUDUIRAUT, Sophie. "El gótico tardío". DUBY, G.; BARRAL I ALTET, X.; GUILLOT DE SUDUIRAUT, S. *Historia de un arte. La escultura. El testimonio de la Edad Media desde el siglo V al XV*. Barcelona: Carrogio, 1989, p. 280.

[1279] Nº. inventario 2334.

[1280] Algo más tardío es el San Vicente Ferrer de la Capilla de Santo Espíritu en la iglesia de Santa Anastasia en Verona.

[1281] Sobre el estado de la cuestión de los primeros grabados vicentinos véase el capítulo correspondiente. Todavía menos atención ha despertado la iluminación de manuscritos presentando a san Vicente Ferrer. No existe –o existía tras la información sobre el estudio de Smoller y el trabajo que presentamos– monografía alguna dedicada a analizar conjuntamente esas primeras representaciones vicentinas en ámbito bibliográfico. Sólo nos consta la publicación de artículos que contemplan aisladamente la representación de Ferrer en algún manuscrito o en la colección de alguna biblioteca, entre el que descuella el trabajo de HECK, Christian. "Saint Vincent Ferrier dans des miniatures et un manuscrit inédits du XVe siècle". *Annuaire de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Colmar*, nº. 27, 1978, pp. 63-68. Sin aparato crítico alguno se citan algunos ejemplos conservados en Valencia en ESPONERA CERDÁN, (coor.), *Introducción a la*…, cit., p. 38.

Un recurso que ya vimos, entre otros ejemplos, en el f. 67v. del ms. 558 de la Biblioteca del Convento de San Marcos de Florencia (fig. 6); aquella ilustración a toda página de la Gloria de Santo Domingo en la que aparecían incluidos cuatro tondos figurando a san Bernabé, en clara alusión a un importante mecenas de la causa dominica en Florencia, así como san Pedro de Verona, santo Tomás de Aquino y un beato dominico. La autoría (Beato Angélico), el promotor intelectual (la orden dominica) y el período de elaboración (1425-1430) son directrices que coinciden con algunas de las obras coetáneas en las que a ciencia cierta se aludió a san Vicente Ferrer. El argumento se consolida tras la canonización del valenciano, y puede observarse entre otros ejemplos en los tondos marginales de una iluminación a toda página ubicada en un libro de horas de la Biblioteca Vaticana con signatura Ross. 177 (fig. 129). Dejando a un lado estas interesantes –en algunos casos indemostrables– representaciones de san Vicente Ferrer,[1282] disponemos de un buen número de iluminaciones que figuraron al valenciano.

Predomina la adaptación al limitado espacio de la imagen oficial, o en su defecto de la predicación del santo, escenas similares en su contenido a las que se pintaban en los retablos o al fresco. Aunque en número reducido, otro asunto destacable de estas miniaturas es la inclusión del milagro del niño descuartizado. Se adscriben esencialmente a dos espacios: los libros de horas para el ejercicio de la devoción personal y los volúmenes de sermones de Ferrer.

En el capítulo anterior tratamos la filiación a la figura vicentina de los principales promotores de la canonización. A uno de ellos se debe una de las primeras iluminaciones con el santo valenciano donde se percibe que el modelo ya analizado también se plasmó en esta técnica. Se ha datado entre 1455 y 1457, basándose en la fecha de la canonización del dominico y la muerte de su promotor, una obra por lo tanto muy temprana. Se trata del Libro de Horas del Duque Pedro de Bretaña que incluye, en el folio 128v. (fig. 130), la representación del dominico en una línea muy similar a la

[1282] Queda aplazada para mejor ocasión la revisión de algunos manuscritos del siglo XV conservados en la Biblioteca de San Marcos de Florencia donde puede pensarse que se halla más de una representación en miniatura del dominico. La imposibilidad de visitar sus fondos durante el período que estuvimos y la reproducción muy sesgada de algunas miniaturas de algunos libros corales de dicha institución en la bibliografía especializada impide confirmar esta opción.

que hoy se nos antoja tradicional pero que por entonces daba sus primeros pasos.[1283] Que precisamente en esta obra temprana encargada por un personaje como el duque bretón, Ferrer aparezca con los atributos consustanciales a su figura (tanto *Timete Deum* como el Cristo Juez), refuerza la posibilidad ya abierta sobre el reparto de estampas quizá el mismo día de la canonización. Ferrer sostiene con su mano derecha un libro abierto que contiene parte del habitual pasaje apocalíptico mientras que con su mano derecha apunta al cielo, donde Cristo se muestra en Gloria con sus llagas, sobre un arco iris y sostenido por un par de ángeles.[1284]

Conviene reparar en que aunque el modelo más habitual se difundió entre las casas de la orden, este producto indica que trascendió esta circunstancia. El argumento se refuerza gracias a otra iluminación temprana –elaborada circa 1460– correspondiente al Libro de Horas de Richard d'Espinay, conservado en la Biblioteca Mazarine de París (fig. 131).[1285] El folio 136 contiene una imagen del dominico donde no aparece con el libro abierto pero sí señalando con su mano derecha a Cristo mostrando sus llagas. Richard d'Espinay fue un caballero bretón nacido en 1400 que llegó a servir algún tiempo como chambelán al duque de Bretaña Francisco II (el sucesor de Pedro II de Bretaña) a partir de 1458. La obra fue destinada a un personaje que estuvo estrechamente vinculado con los Montfort y en el contexto europeo donde probablemente más se ensalzó el culto hacia el dominico.[1286]

Otra muestra de cronología incierta –quizá 1460/1470– y vinculada a la casa bretona es el Libro de Horas de Isabel Estuardo, viuda de Francisco I (éste último hijo de Juan V y predecesor de Pedro II, fallecido en 1450).[1287] El folio 318 figura al

---

[1283] BnF, ms. lat. 1159. Ya advertimos que la tradición hagiográfica sostiene que fue Ferrer quien dio la gracia a Jeanne de Francia de tener por fin un sucesor para el ducado. Véase también SMOLLER, "The canonization of…", cit., p. 302.

[1284] Bajo la representación del dominico se incluye una fórmula devocional muy empleada para solicitar la intercesión divina de un santo, empleada con otros muchos personajes canonizados y en multitud de obras. En este caso se lee, aunque quizá la reproducción incluida en el repertorio no lo permita: "*Sancte Vincenti Christi confessor audi rogantes servulos et impetratam nobis celitus tu deffer indulgenciam.*"

[1285] Ms. 506, con título *Heures à l'usage de Rennes*. Cfr. DEUFFIC, Jean-Luc. "Le livre d'heures de Richard d'Espinay, chambellan du duc de Bretagne". *Notes de Bibliologie. Pecia*, nº. 7, 2009, pp. 105-120.

[1286] Uno de los hijos de Richard d'Espinay obtuvo diversos obispados, el último de ellos el de Nantes, lugar donde predicó el dominico en 1415.

[1287] BnF, ms. lat. 1369. Isabel destacó por el patrocinio y el consumo de libros devocionales y litúrgicos. Cfr.: TOYNBEE, Margaret R. "The Portraiture of Isabella Stuart, Duchess of Brittany (c.1427-1494)". *The Burlington Magazine*, nº. 88, 1946, pp. 300-306; BAWCUTT, Priscilla; HENISCH, Bridget. "Scots

valenciano señalando con su mano derecha la manida representación de Cristo, mientras que su mano izquierda sostiene una alforja o un saco que parece contener un libro (fig. 132).

Uno de los pasajes más repetidos en la iconografía del santo, a la igual que la de otros tantos predicadores sea cual fuere su radio y tiempo de acción, es la práctica de la oratoria ante la feligresía. Lo visto en Macello o Bolonia aparece readaptado al nuevo y minúsculo espacio que ofrece la miniatura, teniendo continuidad en el grabado.[1288] Puede servir de ejemplo dos iluminaciones incluidas en sendos folios iniciales de volúmenes del sermonario vicentino (figuras 133 y 134). Se conservan en la Bibliothèque Municipale de Toulouse, y se han atribuido en varias ocasiones a Antoine de Lonhy.[1289] Se da la circunstancia que este artista realizaría entre 1470-1480 una pintura con el mismo tema, conservada hoy en París, en el Musée National du Moyen-Âge (fig. 135)[1290]. Las dos miniaturas en cuestión se han fechado entre 1460 y 1470. La primera de ellas (fig. 133) aparece en *Sermons de saint Vincent Ferrier*, ms. 345, f.1.[1291] En el interior de la inicial B aparece el santo predicando ante una multitud en la que no faltan dos monjes (un dominico y un franciscano) que podían referir a los *reportatores*. Una composición muy similar se halla en la letra historiada D (fig. 134), perteneciente al primer folio del volumen de Sermones de santos que comienza con el sermón de san Andrés.[1292] Prácticamente idéntica, sólo es reseñable la desaparición de uno de los monjes. Sin duda se trataba del tema más acorde con el contenido del libro que decoraba, aunque como veremos, en una obra de características similares e ilustrando ese mismo sermón, se escogió un asunto muy diverso.

Abroad in the Fifteenth Century: The Princesses Margaret, Isabella and Eleanor". EWAN, E.; MEIKLE, M.M. (ed.). *Women in Scotland, c.1100-1750.* East Linton: Tuckwell Press, 1999, pp. 45-55; L'ESTRANGE, Elizabeth. "Anna Peperit Mariam, Elizabeth Johannem, Maria Christum: Images of Childbirth in Late-Medieval Manuscripts". DEKEYZER, B.; VAN DER STOCK, J. (ed.) *Manuscripts in Transition: Recycling Manuscripts, Texts and Images.* Leuven: Peeters, 2005, pp. 335-346.

[1288] Disciplina que abordamos en el próximo capítulo.

[1289] Véase: AVRIL, François "Le Maître des Heures de Saluces: Antoine de Lonhy". *Revue de l'Art*, nº. 85, 1989, pp. 9-34; LORENTZ, Philippe. "Une oeuvre retrouvée d'Antoine de Lonhy et le séjour à Toulouse du peintre bourguignon (1454-1460)". *Revue de l'Art*, nº. 147, 2005, pp. 9-28, (en especial pp. 10 y 18 y notas a pie de página 7 y 59). Una bibliografía sobre su figura y una proximación a Lonhy en LABORDA, Adela. "Antoni de Llonye". *L'art gòtic a Catalunya, vol. 2.3: Pintura III. Darreres manifestacions*. PLADEVALL I FONT, A. (dir.). Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2006, pp. 206-211.

[1290] Sobre el origen de esta tabla véase ROMANO, Giovanni. "Sur Antoine de Lonhy en Piémont". *Revue de l'Art*, nº. 85, 1989, pp. 35-44, en especial p. 36.

[1291] Corresponde al volumen de *Sermones de Tempore*.

[1292] Biblioteca Municipal de Toulouse, ms. 346.

Elaborada poco después de 1478, conocemos una miniatura perteneciente a un libro litúrgico de procedencia germánica (Kirchheim unter Teck) que incluye el Himno de San Vicente Ferrer. En la primera antífona, historiando la iluminación de la letra D, se produce una síntesis de los casos vistos en las miniaturas anteriores (fig. 136).[1293] Ferrer aparece en un púlpito leñoso, en este caso sin espectador alguno. La mirada del dominico se dirige hacia el espacio que señalan sus brazos abiertos donde, inscrita en el perfil de la letra se representa a Cristo en Gloria. La iluminación se ha atribuido con ciertas reservas a Magdalena Kramer (recuerda mucho a la polémica en torno a la creatividad pictórica de Sor Isabel de Villena) y a un conjunto de hermanas dominicas, aunque ningún argumento presentado por Hamburger sea definitivo.[1294] En todo caso sigue latente el deseo de asociar la predicación del valenciano a la cuestión apocalíptica.

Dos de las miniaturas más llamativas que refieren al valenciano se hallan en dos incunables conservados en la Biblioteca Municipal de Colmar y tiene como fecha *post-quem* 1487, data de la impresión de los volúmenes que adornan.[1295] La primera de ellas (fig. 137) se desarrolla en el interior de la inicial B de *Benedictus qui venit in nomine domini*, en clara alusión a Mt 21,9 como continúa explicando el sermón.[1296] Dentro del reducido espacio que ocupa el margen de la rúbrica (60x62 mm) el iluminador mostró al dominico con un libro abierto apuntando al habitual Cristo en Gloria en un paisaje mucho más realista de lo habitual. Tendido entre flores y brozas aparece un niño con una línea que divide el cuerpo en dos de manera simétrica y con una coloración distinta en cada una de las partes resultantes. Se trata sin duda de una alusión al milagro del niño descuartizado. El resultado es una síntesis del estereotipo de la imagen vicentina con uno de los episodios más llamativos que, aunque lejos del modelo más repetido, sí gozó de cierto éxito. Cabe reseñar de nuevo que se trata de un retrato de autor: es la miniatura

---

[1293] Bayerische Graphische Sammlung, Munich, K. 509, nº. inv. 39847. Recordamos el inicio de esa primera antífona: "*Diem nove laudis*…" coincidente con la conservada en el ms. 81 del Archivo de la Catedral de Valencia.

[1294] HAMBURGER, Jeffrey F. "Magdalena Kremer, Scribe and Painter of the Choir and Chapter Books of the Dominican Convent of St Johannes-Baptista in Kirchheim unter Teck". MARROW, J. H.; LINENTHAL, R. A.; NOEL, W. (ed.). *The Medieval Book Glosses from friends & Colleagues of Christopher de Hamel.* Houten: Hes & De Graaf Publishers, 2010, pp. 124-149.

[1295] Tratados en profundidad en HECK, "Saint Vincent Ferrier…", cit.

[1296] Biblioteca municipal de Colmar, Incunable G/1614, f. 2r. Recordemos por otro lado que *Benedictus qui venit in nomine domini* es la expresión que da comienzo Sl 117,26 y que a su vez fue empleada en uno de los pasajes del *Sanctus*, que ya pusimos en relación a raíz de una concreta misa supuestamente difundida por Ferrer en la Bretaña y representada en Kernascléden.

que encabeza el primer volumen de estos sermones, aspecto que reivindica el deseo de presentar, en sentido literal, al valenciano. Ya hemos visto las diversas fuentes que pudieron influir en esta imagen en otros productos artísticos, sin embargo, significativamente, el milagro también se describe en un códice en antiguo alemán que se conserva en la misma ciudad. El prodigio se presenta con estas palabras: «*Wie er erquikete ein kind des von seiner eigenen mutter ertottet war gesin* ».[1297]

Aunque no represente a Ferrer, detenemos la atención en otra iluminación conservada en otro volumen del sermonario vicentino de la Biblioteca Municipal de Colmar.[1298] Se trata de la inicial D que abre el sermón de san Andrés con las palabras "*Dives est in omnes qui invocant eum*" (fig. 138). Si para este mismo espacio del volumen tolosano ya analizado Lonhy pintó a Ferrer predicando, el anónimo autor de la miniatura que nos ocupa minió un niño desnudo portando algún objeto en la mano hoy irreconocible en la reproducción que incorporamos, quizá en alusión al milagro del niño descuartizado o a otro prodigio con un infante como protagonista.[1299]

En todo caso, esta comparativa saca a la luz el diverso modo en el que, pese a la lógica estandarización de los espacios reservados para las miniaturas –más tarde grabados– en las distintas impresiones del sermonario vicentino, se decidió evocar al santo. Por ejemplo, los volúmenes de *Sermones de Tempore* de Toulouse y de Colmar comienzan con idéntico texto –el sermón en cuestión– pero diferente presentación iconográfica del santo. Ligeramente posterior (1493) pero ilustrativa puede ser la comparación con una miniatura que enmarca la letra inicial con la que comienza el tomo del volumen de sermones vicentino correspondiente al tiempo litúrgico, conservado en la Biblioteca Municipal del Ayuntamiento de Valencia (fig. 139).[1300] La B inicial ya sabida se ilumina con una representación del santo predicando sin atributo alguno. Nótese que en este mismo volumen se incluye el tomo correspondiente a la *Pars estivalis*, en cuyo inicio se representa también al dominico en el interior de la rúbrica "S" (fig. 140). Asimismo son numerosos los casos en los que el espacio reservado al

[1297] Biblioteca Municipal de Colmar, ms. CPC 280.
[1298] Inc. IV/8798.
[1299] En la reproducción de la iluminación presentada por Heck se intuye una doble coloración del infante, circunstancia que, de hallarse en la original, aludiría al desmembramiento, cocción y posterior sanación del niño.
[1300] Biblioteca Central Municipal de Valencia. Inc/2. *Sermones Sancti Vicentii fratris ordinis predicatorum de tempore: Pars hyemalis. Pars estiualis*. Lugduni: Johannes Trechsel, 1493.

inicio del sermón queda vacío por la falta de la miniatura o del grabado de turno, como puede comprobarse por ejemplo en el folio 11 de un volumen de los sermones del valenciano impreso en 1503 en Estrasburgo.[1301] Una solución alternativa era decorar el espacio resultante con el diseño lineal de la letra, no exento de filigranas, pero sin alusión retratística alguna, caso visible en el primer folio del incunable conservado en la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia (Inc. 323), datado en 1485.

Cerramos este repaso en torno a las miniaturas vicentinas prácticamente conforme se inició. Con un libro de horas conservado en la Biblioteca Nacional Francesa, ligado a una de las casas que promocionaron la ascensión del valenciano a los altares. Pero en esta ocasión no son los Montfort, sino una rama de la casa de Aragón. Se trata del Libro de Horas de Federico III de Aragón, realizado entre 1501 y 1505 cuya decoración se ha atribuido a Giovanni Todeschino y a Jean Bourdichon.[1302] El rey de Nápoles entre 1496 y 1501 tuvo para sí, al igual que otros predecesores suyos, un Libro de Horas según el uso de los dominicos. Recordemos también que su madre fue la promotora de uno de los retablos más representativos de la iconografía vicentina más temprana. San Vicente Ferrer es representado en el f. 366 (fig. 141). El único atributo es un libro abierto sostenido con las dos manos, en cuyo interior se ha fingido un texto de manera resumida. De no ser por la disposición textual no sabríamos que es Ferrer: dos folios antes hay una representación de santo Tomás de Aquino sin apenas cambios respecto a la imagen del valenciano. Tampoco se le otorga un espacio privilegiado en relación a los otros santos, sino que se continúa la ordenación habitual de las horas de los dominicos. Una presencia más testimonial que significativa si consideramos el importante peso que tuvo el dominico en la política, pero también en la piedad de sus predecesores.

Hemos mostrado algunos ejemplos significativos de la iconografía vicentina en las miniaturas europeas. Huelga decir que han pervivido muchos más casos, cuyo

---

[1301] SAN VICENTE FERRER. *Sermones: Pars hyemalis de tempore; Pars estivalis de tempore; Pars de sanctis per totius anni circulum*. Argentoratum (Estrasburgo), 1503, digitalizado por BAYERISCHE STAATSBIBLIOTHEK. En: http://daten.digitalesammlungen.de/~db/bsb00001953/images/ (Fecha de consulta: 16/07/2015).

[1302] BnF, Lat. 10532. Sobre el manuscrito véase D'URSO, Teresa. *Giovanni Todeschino. La miniatura "all'antica" tra Venezia, Napoli e Tours*. Napoli: Arte tipografica, 2007, en especial el capítulo "Giovanni Todeschino in Francia".

análisis exhaustivo conformaría por sí mismo el argumento central de una tesis.[1303] No se halla ninguna divergencia importante respecto a los valores que más se resaltaban coetánemaente en la pintura y la escultura, con el mensaje apocalíptico como reclamo y con algunas particularidades –similares a la retablística–, como la del niño descuartizado y la predicación.

7.7. Conclusiones

Es menester realizar un balance integrador de este tipo de figuraciones en su gran mayoría adscritas a una ceñida estereotipación que gozó de gran éxito en toda Europa. Si en el capítulo anterior abríamos una vía sobre la posible formación de ese modelo, en este apartado hemos contrastado su rápida y amplia difusión, más rigurosa en aquellos productos casi seriados destinados a ocupar capillas menores o espacios entre las capillas que en los retablos más importantes, donde a pesar de evidenciarse influencias del patrón, se aprecian notables modificaciones. Estas variaciones, sujetas a diversos factores ya analizados, no mitigan de ningún modo la contrastada presentación a la cristiandad del nuevo santo.

Las alteraciones consideradas se corresponden con la diversidad de medios así como con determinados intereses por acentuar cualidades no incompatibles con la del predicador apocalíptico. Si en el norte de la actual Italia fueron los rebrotes pestíferos los que pudieron modificar parcialmente la imagen del valenciano, ha quedado demostrado que precisamente en la ciudad natal de Ferrer se originó una versión afín al modelo, quizá a través del obrador de Joan Reixach y por las causas ya mencionadas. Del mismo modo hemos tratado de explicar la incorporación de otros atributos relacionados con motivos específicos, caso del capelo cardenalicio en tierra y su vinculación con la reforma religiosa.

Sólo las exigencias taxonómicas nos han empujado a distribuir los productos por disciplinas, circunstancia que ha consolidado la teoría de un impulso primigenio

[1303] Además de la bibliografía expuesta, un punto de arranque útil del que nos hemos servido para el asunto de la miniatura vicentina a través de los incunables es la base de datos *USTC*. Cfr. PETTEGREE, Andrew (dir.). *Universal Short Title Catalogue*. En: http://ustc.ac.uk/index.php (Fecha de consulta: 06/11/2015).

interesado en una imagen uniforme ligada de manera indisoluble al pasaje apocalíptico. Como asunto satélite de estas pesquisas se ha abordado la compleja relación entre texto e imagen en algunos episodios vicentinos pintados en los espacios menores de importantes retablos. A diferencia de lo que ocurre con el estereotipo, y como ya adelantamos en el capítulo 4, la imbricación entre lo popular y la literatura conocida (que por entonces adolecía del concepto de autor) dificulta una lectura en base a fuentes de manera excluyente.

San Vicente Ferrer. Grabado de origen germánico.

8. Estampa y devoción

Uno de los aspectos que pudo a coadyuvar a la rápida difusión de la imagen del nuevo santo pudo ser la estampa devocional, arraigada antes de la invención de Gutenberg. Ya en el siglo XIV diversas autoridades religiosas emitían disposiciones para privilegiar su comercio en centros de peregrinación, principalmente alemanes e italianos.[1304]

Aquellas primitivas entalladuras presentaban figuras santas y piadosas a menudo con algún atributo o leyenda. El problema del estudio de estos primeros *santini* reside en su maltrecha conservación. Al igual que ocurría con los naipes, el carácter funcional de aquellas estampas votivas, por lo tanto objetos de situaciones y vasto uso, ha dificultado su supervivencia.[1305] La propia naturaleza material solo ha permitido la conservación de un número exiguo de estampas del período. Por ello la memoria de la imagen grabada se liga por lo general a la historia del libro, si bien diversas fuentes reflejan la amplia difusión de esas hojas sueltas iluminadas a mano que recorrían el continente poniendo cuerpo y rostro a los héroes –antiguos y actuales– de la cristiandad.

Gudiol daba cuenta de diversas entradas documentales de la primera mitad del siglo XV en Vich que informaban sobre trozos de papel pintado que se colgaban en dependencias monásticas.[1306] Otros estudios han demostrado a través de los inventarios privados la habitual circulación de estas imágenes.[1307] Iluminados o no por las dominicas del Convento de Santa Catalina en Nuremberg, se sabe que las hermanas

---

[1304] DODGSON, Campbell. *Catalogue of the Early German and Flemish Woodcuts preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, vol. 1. London: The Trustees, 1903, p. 6 y ss. Podría añadirse que en Francia se conocen ejemplos de estas entalladuras a finales del siglo XIV.

[1305] No debe olvidarse el valor apotropaico asignado también a este tipo de imágenes.

[1306] GALLEGO GALLEGO, Antonio. *Historia del Grabado en España*. Madrid: Cátedra, 1979, pp. 17-19.

[1307] Cfr.: BARCIA, Ángel Mª. "Estampas primitivas que se conservan en la Biblioteca Nacional". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. 1, 1897, pp. 4-8; SOLER I PALET, Josep. "L'art a la casa al segle XV". *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, nº. 61, 1916, pp. 289-305, en especial pp. 291 y ss., donde se habla de *Hun paper pintat* o de *una imatge de la Verge maria de paper*; SOLER I PALET, Josep. "L'art a la casa al segle XV (conclusión)". *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, nº. 62, 1916, pp. 385-394; GARCÍA MARSILLA, "Imatges a la…", cit.

fueron propietarias de un gran número de grabados en madera en torno a 1440. Un año más tarde el gremio de pintores de Venecia lograba la interrupción de la entrada en la ciudad de naipes y estampas coloreadas: la profusión de estas les estaba condenando a la ruina.[1308]

El retablo de Petrus Christus retratando a un matrimonio realizado en torno a 1455 y conservado en la National Gallery de Londres muestra en una de las paredes un grabado suelto representando a Santa Isabel de Hungría. Datado en torno a 1461-1462 podemos recordar el grabado barcelonés figurando al príncipe Carlos de Viana obrando un milagro, quien había fallecido el 23 de septiembre de 1461 en fama de santidad.[1309] El denominado Maestro ES elaboró en 1466 tres grabados conocidos como "Grande, Pequeña y Muy Pequeña Virgen de Einsiedeln" para el monasterio benedictino de Einsiedeln, cerca del lago Constanza, en la actual Suiza. Eran imágenes concebidas como recuerdo para los miles de peregrinos que visitarían el monasterio aquel año a causa de una efeméride.[1310] Aunque implicaba una inversión –no puede hablarse de democratización del arte o de arte popular–, su coste era mucho menor que el de cualquier retablo. Con todos estos precedentes parece que no hay duda respecto a que el grabado era ya un medio ideal para la difusión de la imagen de un santo.[1311] Demasiados indicios que contrastan con el escaso interés que ha despertado la iconografía vicentina a través de las estampas del siglo XV.[1312] Los grabados conservados de la citada

---

[1308] Cfr. CHATTO, William Andrew. "Wood-Engraving: Its History and Practice". *The Illustrated London News*, April 20th 1844. Digitalizado en: http://www.antiquemapsandprints.com/a-history-of-wood-engraving.htm (Fecha de consulta: 18/11/2015).

[1309] Sobre el impacto del Príncipe Carlos de Viana, véase: MAHIQUES CLIMENT, Joan. "Envenenamiento y apariciones de don Carlos de Viana: orígenes históricos y formación de una leyenda". *Bulletin Hispanique*, vol. 116, nº. 1, 2014, pp. 13-38; MAHIQUES CLIMENT, Joan. "«O Senyor, rei de Glòria»/ «Senyor, rei de Glòria»: difusió i significat de l'Oratio beati Karoli". *Estudis Romànics*, nº. 36, 2014, pp. 245-272.

[1310] Se celebraba el quinto centenario de la institución de una bula papal reconociendo un milagro acerca de la dedicación de la capilla. Véase: NASH, Susie. *Northern Renaissance Art*. Oxford: Oxford University Press, 2008, pp. 129-142.

[1311] Otros ejemplos genéricos para el período en STINJMAN, Ad. *Engraving and Etching 1400 - 2000: A History of the Development of Manual Intaglio Printmaking Processes*. London: Archetype; Goy-Houten: Hes & De Graaf, 2012. Para imágenes de dominicos SAFFREY, "Les images populaires…", cit., pp. 22-25. La supuesta escasa producción en la Península Ibérica, no es impedimento para augurar su notable difusión dado el carácter itinerante de esas estampas. Entre más de 100 grabadores del siglo XV que cita Stinjman para el siglo XV, sólo uno es español. Se trata de Francisco Doménech, sobre el que volveremos. Véase la obra de Stinjman citada en esta nota, pp. 409-412.

[1312] Sobre grabados vicentinos sólo podemos señalar trabajos que apenas atienden a la producción del siglo XV. Véase: VELASCO AGUIRRE, Miguel. "Estampas de San Vicente Ferrer en la Biblioteca

centuria que representaron a Ferrer debieron de ser numerosos aunque hoy apenas conozcamos una docena.

Proponemos una división inicial de estos productos. Por un lado, aquellos que expresan el deseo manifiesto de dar a conocer al santo, convertido en el asunto central del grabado. Por otra parte, analizaremos el grupo de obras en las que Ferrer se figura junto a otros santos por diversos motivos.[1313]

En el primer conjunto que vamos a tratar es notoria la pervivencia de una ínfima parte de la producción de grabados para difundir la nueva imagen del santo. Aun así, son lo suficientemente indicativos para afirmar que la representación de san Vicente Ferrer con la técnica del grabado fue prolífica y probablemente definitiva en la transmisión de varios modelos que no respondieron siempre al estereotipo pictórico conocido. A diferencia de lo que ocurre con otras técnicas figurativas como el fresco, el óleo o disciplinas, como la escultórica, las particularidades de esta producción pudieron influir en una presentación más heterogénea. Paralelamente, su análisis arroja algo de luz en la compleja transmisión de formas entre el grabado y la pintura, y viceversa. Veremos casos concretos en los que una pintura se inspira en un grabado y otros en los que un grabado pudo verse influido por una obra pictórica. Si extrapolamos la primera circunstancia a una potencial imagen primigenia grabada, resultaría del todo factible que una representación matriz del santo se convirtiera en un modelo instantáneo que debía difundirse para el rápido reconocimiento del nuevo santo en toda Europa.

Puesto que algunos retablos se realizaron poco tiempo después de la canonización, es viable –como hemos defendido en otro espacio–, que el mismo día de la ceremonia de santificación se comerciara con esa imagen oficial del santo en estampa, a modo de recuerdo, totalmente armonizada con la de un posible estandarte que encabezaría la conocida procesión. Esa hipotética imagen pudo desaparecer entre el

---

Nacional". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol. 30, 1954, pp. 278-282; MATEU Y LLOPIS, "La iconografía tipográfica…", cit.; CANET, José Luis. "Hagiografía valenciana (1470-1600)". *Les Cahiers de Framespa*, nº. 1, 2005, s.p., versión digital en: https://framespa.revues.org/411 (Fecha de consulta: 18/11/2015); FERRI CHULIÓ, Andrés de Sales. *San Vicente Ferrer en el grabado popular*. Valencia: Andrés de Sales Ferri Chulió, 2008. Sesgadamente ha tratado el tema Smoller en SMOLLER, *The Saint and*…, cit., cap. 5 (de manera excepcional advertimos la paginación concreta, pp. 214-217) y Rusconi en RUSCONI, "Declinazione…", cit.

[1313] Al igual que en otras disciplinas, veremos casos donde san Vicente Ferrer aparece incluido en un árbol genealógico dominico, acompañando a otros santos con cualidades apotropaicas similares, etc.

más de medio millón de grabados desvanecidos que calculó Field.[1314] Lo cierto es que la simultaneidad y la homogeneidad de tantos retablos en varios focos invitan a pensar en esta posibilidad.

8.1. El nuevo santo como protagonista

Trabajando sobre el material conservado descuella por su original contenido un grabado veneciano restaurado en 1938 y conservado en la Biblioteca Classense de Rávena (fig. 142). La joya de esta institución es la Colección Rubieri, conjunto de xilografías del siglo XV de tema religioso, cuya preservación se debe en origen al jurista Jacopo Rubieri que en la citada centuria las empleó para ilustrar sus manuscritos de contenidos legales. El grabado que nos ocupa pertenece a esta colección. Representa un dominico sobre cuya cabeza sobresale una aureola de doble nimbo.[1315] Con la mano derecha sostiene un libro abierto con un texto dispuesto sobre 4 líneas en cada página. Con la misma mano sujeta un crucifijo como símbolo de la predicación apostólica –que ya anunciamos en otro apartado citando varios ejemplos y que quizá tengan como modelo este grabado–[1316] y dos ramas de lis, evocando la virginidad del figurado.[1317] Su mano izquierda sostiene una iglesia que responde, según Saffrey, a un habitual modelo gótico veneciano en alusión a la Iglesia espiritual, aunque esta cuestión es revisable. Sobre la figura del santo, en un cielo apenas perceptible por el mal estado de conservación, se vislumbra la Virgen María en gloria con sus manos abiertas sujetando dos coronas, sostenidas a su vez por un ángel a cada lado. El estudio de Saffrey muestra con sólidos argumentos que ese dominico es san Vicente Ferrer.[1318] Para el autor esta imagen se hizo con motivo de la canonización, datándola entre 1455-1460, cuando la representación del santo vinculada al Juicio Final todavía no se había fijado. Otros eruditos, basándose en una filigrana análoga hallada en otros grabados, la han situado en torno a 1475.

[1314] FIELD, "Early Woodcuts…", cit., p.19.

[1315] Se trata del grabado nº. 24 de la Colección Rubieri, que presenta unas medidas de 250 x 271 mm.

[1316] Asunto tratado en el capítulo 5.

[1317] Indicaba Ferri que san Vicente Ferrer: "A partir del año 1496 porta un crucifijo en su mano izquierda y un lirio". Ambos atributos aparecen en este primitivo grabado. Cfr. FERRI CHULIÓ, *San Vicente Ferrer…,* cit., p. 11.

[1318] Además del habitual descarte de los otros santos por la ausencia de sus atributos definitorios, se alude a la doctrina de la doble corona, de la que es partícipe el valenciano y al contenido del escrito del texto.

Al analizar varios retablos muy similares entre sí, realizados al calor de la canonización, advertimos que la estereotipación de la figura vicentina se produjo de manera casi inmediata a la ceremonia de santificación, si bien el conjunto de la producción con ese tema central –el dominico advirtiendo la llegada del final de los tiempos– presentaba diversos modelos, detectando dos grandes grupos de fácil diferenciación. Mientras que en territorio valenciano desapareció la representación del Cristo Juez y el pasaje apocalíptico se incorporó en una filacteria, en territorio italiano predominó la inclusión del *Timete Deum* en un libro abierto, así como la representación de la Parusía.[1319] En este sentido, volviendo al grabado de la Colección Rubieri, es complejo decantarse por una datación concreta ante esta certeza: en principio circularon varios modelos y ninguno de ellos muestra concomitancias con este grabado. Es muy significativo el texto que contiene el libro que sujeta el santo valenciano: "*Veritate vicit in Christo Jesu et in Ecclesia.*" Su traducción sería algo parecido a: "Por [la predicación] de la Verdad obtuvo la victoria en Jesucristo y en la Iglesia". Para Saffrey se trata de una alusión directa a un par de pasajes de la secuencia empleada por la liturgia dominicana en la misa de Vicente Ferrer. En la quinta estrofa se puede leer:

Vincentius recte dictus
Per quem hostis est devictus
Mira cum victoria

La decimotercera estrofa reza:

Hic errores pravitatis
Verbo vicit veritatis
Splendore scientiae.[1320]

Otro posible texto vinculado al contenido del texto del grabado, siempre según el citado autor, es el carmen a Vicente Ferrer que elaboró Ranzano y que tenemos

[1319] Aunque menos numeroso, podríamos incluir como otro modelo la sustitución del libro abierto por una llama de fuego.

[1320] SAFFREY, "Les images populaires…", cit., p. 37, envía a FAGÊS (ed.), *Notes et documents…*, cit., p. 509. Himno similar de san Vicente Ferrer con ligeras modificaciones que incluye sentencias como "*Mira cum victoria*" o "*veritates praedicator*" se halla en DREVES, Guido Maria; BLUME, Clemens (ed.). "Hymni inediti. Liturgische Hymnen des Mittelalters". *Analecta Hymnica Medii Aevi,* vol. 44. Leipzig: O. R. Reisland, 1904, pp. 284-285. Sirva una matización para recalcar la complejidad de la transmisión textual: ninguno de los dos himnos aquí citados coinciden con los escrupulosamente descritos por Smoller. Tampoco con el publicado en DEL POPOLO, "Per i santi Vincenzo…", cit., pp. 277-278.

documentado en 1463, merced a la carta que envío el reconocido dominico a Giovanni da Pistoia, recogida entre otros por Villanueva:

Ergo cum tantos ac tales viceris hostes
Iure Deus voluit certo decernere fato,
Ut tibi victori nomen vincentius esset…[1321]

En ninguno de los casos propuestos se constata una identificación textual completa, pero según Saffrey, en todos y cada uno de ellos se establece una conexión mediante el juego de palabras *vicit–vincentius* que los dominicos de entonces fácilmente reconocerían.[1322] Quizá por la abundancia de referentes ya advertida sorprende que Saffrey no aluda al que se antoja texto principal para esa vinculación: *Vincentius a vincendo, quodam divino praesagio, nomen sortitus est: vicit enim illa tria,…*[1323]

Otra circunstancia que no se ha tratado todavía al respecto de esta asociación de términos es su inclusión en otro producto artístico del siglo XV representando a Ferrer. Lo hallamos en un medallón al fresco en la bóveda del antepórtico de la iglesia dominica de Santa Maria del Castello (Génova), atribuido a Giovanni Mazzone o a Giacomo Serfolio por otros autores (fig. 143).[1324] Ferrer aparece de nuevo con el crucifijo, como en el grabado que nos ocupa, portando una filacteria en la que se puede leer: "*Vincent [ius] victor sevi fortissime sedi in coele* (?), *ora pro nobis alme precatu*". Grabado y fresco comparten su filiación con la causa dominica, por lo que estas

[1321] SAFFREY, "Les images populaires…", cit., p. 37, envía a BARILARO, "Pietro Ranzano…", cit., p. 159 (versos 20-23). El texto aparece también en VILLANUEVA, *Viage literario…,* tomo IV, cit., p. 301.
[1322] Un juego similar de significado ya se había establecido a la figura de san Vicente Mártir. Cfr. SERRA DESFILIS, Amadeo; SORIANO GONZALVO, Francisco José. *San Vicente de la Roqueta*. Valencia: Ediciones Iglesia en misión, 1993, p. 66.
[1323] Al hablar de la elección del nombre de Vicente Ferrer en la biografía dimos algunos títulos hagiográficos de manos dominicas que consideraban óptimo el nombre de Vicente por su relación con el término vencedor, entre ellos la *Vita* oficial escrita por Ranzano, a la que pertenece el texto recién referido en el cuerpo principal.
[1324] Las diversas atribuciones de estos frescos son paralelas a las dataciones propuestas, que oscilan entre las mayoritarias que abogan por situarlos entre 1455 y 1465, y en menor número las que defienden el último decenio del siglo XV. Véase: CASTELNOVI, Gian Vittorio. "Su Giovanni Mazone e il «cosidetto Giacomo Serfolio»". *Rivista Ingauna e Intemelia*, nº. 39, gennaio-giugno, 1984, pp. 1-13; ROMANO, "Giusto di Ravensburg…", cit., pp. 45 y 47 (nota 35); POLEGGI, Ennio. *Santa Maria di Castello e il romanico a Genova*. Genova: Sagep, 1997, en especial el capítulo 7; ZANELLI, Gianluca. "Mazone, Giovanni". En: http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-mazone_(Dizionario-Biografico)/ (Fecha de consulta: 12/11/2015).

representaciones que aluden al juego de palabras podrían vincularse a encargos para la orden.[1325]

El argumento esgrimido por Saffrey se refuerza con esta noticia, pero incluso aunque se pusiera en duda, el contenido del libro que sujeta Ferrer en este grabado se adapta a la perfección a las necesidades que también pudo cumplir el *Timete Deum et date illi honorem* ya analizado. El concepto de victoria de la Iglesia y de Cristo podría leerse en clave contra el turco, respaldando una relación entre los textos asociados al nuevo santo y el contexto más inmediato. Junto a la particularidad del texto que aparece en el libro que sostiene debemos reseñar que el santo valenciano lleva como atributo una iglesia. La interpretación de Saffrey debe ampliarse. Esa iglesia se asocia en repertorios iconográficos generalmente a un Padre de la Iglesia, al fundador de una orden o, más habitualmente, a un doctor.[1326]

Probablemente la figura de Ferrer no se pueda incluir desde nuestra perspectiva en ninguna de las tres categorías. Sin embargo, su asociación con el tercer rol, el de doctor, circuló en fechas tempranas tras su canonización. Debemos recalcar que el título de doctor desde un prisma moderno, el que ampliaba el listado de los cuatro grandes doctores de la Iglesia, no fue establecido hasta el siglo XVI por el Papa Pío V. Por lo tanto esa imposición titular a Ferrer respondía más a una percepción que a un reconocimiento oficial, ya vislumbrado en el carisma propio de los dominicos.[1327] Ya vimos cómo en un proceso análogo muchos personajes fueron representados santos antes de su canonización. Las figuraciones de algunos hombres sosteniendo la Iglesia refieren no tanto al título oficial de doctor eclesiástico como al sobrenombre otorgado por agentes externos, que en algunos casos se materializó.

El propio Ferrer definía también como doctores al franciscano Nicolás de Lira y a los sabios veterotestamentarios que aconsejaban al rey David, de los que destacaba su

---

[1325] La iglesia fue cedida al gobierno de la Orden de Predicadores en 1441. El resto de medallones del espacio representan a los otros santos dominicos con idéntico deseo de obtener la protección divina.

[1326] Existen algunos casos concretos en los que hace referencia al personaje como sostén de la Iglesia por heterogéneas circunstancias, como pueden ser las visiones, como ocurre con santo Domingo.

[1327] Recuérdese santo Tomás de Aquino, conocido como Doctor Angélico. Por ejemplo en el Breviario de la orden dominica conservado en la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia, circa. 1467 (ms. 890, f. 446r.) podemos ver a santo Tomás de Aquino referido como *venerable doctor* y sosteniendo con su mano izquierda la maqueta de una iglesia. El propio Ferrer citaba al Aquinate como doctor. Cfr. SAN VICENTE FERRER, *Colección de Sermones de Cuaresma y otros…*, cit., p. 118.

conocimiento.[1328] Ferrer no formaría parte del repertorio de doctores de la Iglesia, sin embargo se le asocia a un honor similar en este primer grabado quizá por ser considerado piedra angular de la Iglesia u hombre de extraordinaria sabiduría. [1329]

Ante una plausible objeción sobre el carácter especulativo de la identificación de este grabado por lo extraño que resulta presentar a Ferrer como doctor, podemos aducir que en el siguiente grabado que vamos a analizar se establece una conexión con el argumento, al incluir una filacteria que reza: *Sanctus Vincentius doctor' Ordinis predicatorum*. El valenciano no es presentado como doctor de la Iglesia, pero sí al menos de su orden.

Esta segunda estampa representando a San Vicente Ferrer es de origen germánico y se conservaba en Leipzig (fig. 144), aunque ahora sólo la conocemos por una reproducción del siglo pasado en blanco y negro.[1330] Las medidas de la estampa eran 283 x 205 mm., presentando la imagen en primer plano al dominico con el hábito propio de la orden, con birrete y aureola. El santo sujeta con su brazo izquierdo un libro cerrado y señala con su mano derecha la figura de Cristo, quien inscrito en una mandorla con posición sedente sobre un arco iris muestra sus llagas. A los pies del santo se representan tres cuerpos, uno de apariencia infantil en primer plano. Desnudo, muestra una diversa coloración en simetría, evocando inmediatamente el milagro del niño descuartizado ya analizado.[1331] Otros dos cuerpos yacentes aparecen envueltos en

---

[1328] Conviene no mezclar el calificativo polisémico del término doctor. Cabe distinguir la primera entrada que da el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua: "Persona que ha recibido el último y preeminente grado académico que confiere una universidad u otro establecimiento autorizado para ello", de la tercera significación, el "Título que da la Iglesia con particularidad a algunos santos que con mayor profundidad de doctrina defendieron la religión o enseñaron lo perteneciente a ella". En el primer sentido se hallan diversas entradas referentes a Ferrer coetáneas a su propia vida. Así ocurre en el panegírico ya citado de Ferrando Manuel de Lando dedicado a Fray Vicente Ferrer: "Señores, miremos el noble doctor Maestro Vicente, devoto esmerado…". Cfr. DE BAENA, *Cancionero de Juan…*, (edición citada de Pidal), p. 163.

[1329] Desde hace algunos años los hermanos dominicos han renovado su interés por lograr el título de Doctor de la Iglesia Universal para san Vicente Ferrer. Cfr. GÓMEZ GARCÍA, "Del proceso de…", cit. A su vez, en el verano de 2015 se ha producido un acercamiento entre diversas instituciones de Vannes y de Valencia para el relanzamiento de la causa.

[1330] Se hallaba en la Universitätsbibliothek de Leipzig, perdiéndose su rastro hasta hoy en la Segunda Guerra Mundial. Cfr.: SCHREIBER, Wilhelm Ludwig. *Handbuch des Holz-und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts*, vol. 3. Leipzig: K.W. Hiersemann, 1927, p. 201; SMOLLER, *The Saint and*…, cit., (de manera excepcional incluimos paginación), pp. 214-215.

[1331] Son múltiples las versiones de este milagro que circularon durante el siglo XV. La diversa coloración podría indicar que la referencia textual se toma de la narración de un testigo del proceso napolitano que

sudarios. En segundo plano otro dominico contempla con admiración y en actitud orante toda la escena. En el margen superior puede leerse: *Sanctus Vincentius doctor' Ordinis predicatorum*. Schreiber lo data en un período muy cercano a la canonización, entre 1455-1460. La confrontación de estos dos primeros grabados conservados no puede ser más aclaratoria: sólo el hábito dominico es copartícipe de las dos imágenes en la identificación del nuevo santo. Quizá el grabado conservado en Italia tuviera en origen un destinatario –y tal vez un productor–, más cercano a la figura del nuevo santo, como un hermano de orden. De ahí el carácter implícito y velado que emana el texto que sujeta el valenciano y la omisión de su nombre.

Esa posible filiación con la orden dominica se acentúa con la explicación ofrecida por Saffrey sobre la teología de las dos y de las tres coronas que parece intuirse en ese primer grabado.[1332] Si bien es cierto que tanto el crucifijo como el lirio son retomados ocasionalmente en algunas obras, no nos ha llegado ningún producto artístico representando a Ferrer que retome el texto "*veritate vicit*…", constatándose un carácter excepcional en esta imagen vicentina. El caso del grabado alemán es muy diverso. No sólo porque incluye la identificación de manera explícita del personaje representado –calificado sin tapujos como doctor–, sino porque presenta uno de los rasgos más identificativos de las representaciones de Ferrer: la señalización hacia el cielo dirigiendo la mirada del espectador a la figura de Cristo en una mandorla. Su significado debe asociarse al ámbito escatológico por evocar la Parusía, aunque este primer grabado alemán también informa sobre los valores como intermediario divino y taumatúrgicos asociados al nuevo santo.

Tomando la perspectiva de Smoller, pudiera estar reivindicando el papel de Ferrer como mediador del Cisma de Occidente. Las lecturas no necesariamente han de ser unívocas. Pueden complementarse en diversos estratos y sólo el conocimiento exacto del destinatario nos aproximaría a su lectura más precisa. En todo caso las

---

incluye el azafrán como colorante empleado para el guiso del niño troceado, como aparece en la inicial del manuscrito conservado en Colmar (fig. 137), aunque en la reproducción que aportamos en blanco y negro sólo se pueda intuir. Ranzano, además de no abordar ese detalle, sitúa el milagro en vida de Ferrer, a diferencia de lo que narran varios testigos del proceso que aluden a una mediación *post mortem*. Roig no tomó el testigo de Ranzano y situó también el milagro *post mortem*. Cfr.: SMOLLER, *The Saint and*…, cit., en especial capítulo 4; FERRANDO FRANCÉS, *Sant Vicent Ferrer en la…*, cit., pp. 73-74.

[1332] SAFFREY, "Les images populaires…", cit., pp. 17-23.

imágenes presentadas en el grabado veneciano y en el alemán son muy diversas: la iconografía del valenciano, al menos en estampa, todavía se estaba formando.

Probablemente los particulares condicionantes de la producción del grabado frente a las de otras disciplinas artísticas pudieron influir en esa circunstancia. A diferencia de los artistas que trabajaban para determinados patrones buscando el máximo agrado de sus clientes, "*the printmaker worked in most instances speculatively, creating his images without patronal intervention, but instead with an eye to what would sell*."[1333] Esa relativa libertad unida al carácter novedoso de lo representado explicaría esta diversificación. No deja de ser paradójico que en la técnica del grabado, la más susceptible de presentar la repetición de un modelo, hallemos tal variedad.

Una tercera estampa que conocemos representando a san Vicente Ferrer es una xilografía de un anónimo maestro de la escuela alemana datada en torno a 1475 y conservada en el British Museum (fig. 145).[1334] Presenta unas medidas de 26'5 cm. de altura y 17'4 cm. de ancho, aunque recibió un corte que impide mesurar la obra en su origen. También está coloreada a mano, con una policromía mejor conservada que en el resto de las estampas vicentinas documentadas. Parece delinear una tendencia evolutiva. Por un lado muestra una composición muy similar al grabado de Leipzig: aparecen tres cuerpos yacentes en la base, uno de ellos desnudo, mientras el santo en pie señala con su mano derecha a Cristo sedente sobre el arco iris, repitiéndose la identificación textual del personaje en la parte superior. Esta identificación se presenta como en el anterior grabado, subrayada. En este caso Ferrer no es presentado como doctor. Ni en el texto, ni mediante los atributos. El anterior *"Sanctus Vincentius doctor' Ordinis predicatorum"* se convierte ahora en "*Sanctus Vincencius confessor domini preclarus*". No es la única diferencia. El cuerpo desnudo de la base no muestra indicios para pensar que se esté representando al niño descuartizado ya sabido. El Cristo sedente se ha liberado de la mandorla, incluyéndose ahora la figuración de flores blancas y de una espada que salen opuestas diametralmente desde la cara del redentor, manifestando simbólicamente el Juicio Final. En el sermonario vicentino podemos hallar algún contenido que explique

[1333] NASH, *Northern Renaissance* …, cit., p. 129.

[1334] SCHREIBER, *Handbuch des Holz-und…*, vol. 3, cit., p. 201. Para una descripción completa con aporte bibliográfico véase: BRITISH MUSEUM. *Collection online*. En: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1348371&partId=1&searchText=ferrer&page=1 (Fecha de consulta: 02/11/2015).

esta particularidad iconográfica para el Redentor, especialmente en sermones apocalípticos. Por ejemplo cuando habla de la justicia divina que impartirá Dios con el "*coltell gran, dur e fort; en la boca lo portarà, e, lla dins, coltell agut exirà de la sua boca, tallant de dues parts (Ap, 19, 15)*".[1335] Sin embargo, esas flores blancas y la espada que aparecen del rostro de Cristo ya aparecían en otros productos artísticos figurando el Juicio Final, aludiendo a la retribución que espera a los humanos según sus obras en la tierra, con la clásica distinción entre los buenos a la derecha y los pérfidos a la izquierda. Se trata de una solución iconográfica de fuerte raigambre nórdica, cuyo exponente más célebre es el Políptico del Juicio Final de Roger Van der Weyden en el Hospital de Beaune.

La incorporación de esos atributos en la figuración de Cristo parece más deudora de una transmisión de formas septentrionales europeas que de la oratoria vicentina.[1336] No es asunto baladí. Estos pequeños detalles ocasionalmente aportan datos relevantes, como en el caso del retablo atribuido a Mòger, particular por la gráfica manera que se figuró la sangre de Cristo como inspiración divina del valenciano.[1337] Volviendo al grabado y a sus diferencias con los dos modelos anteriores, el libro abierto que sujeta Ferrer lleva escrito el pasaje indisolublemente asociado a su figura, Ap 14,7, ya traducido a la lengua germánica: "*Fürchet Got man der Tag feins Urtails zufungtig ist*". La inclusión del rasgo distintivo único y excluyente de Ferrer en el grabado, coexiste con otros elementos que hemos visto en precedentes ejemplos, si bien la presente estampa parece anunciar que el estereotipo de su imagen ya estaba consolidado. Para entonces se contaban por decenas, si no por centenares, las representaciones de Ferrer con el *Timete Deum et date illi honorem quia venit hora iudicii eius* en un libro abierto, y con un Cristo Juez señalado por el dominico. Por otro lado, este grabado no es el único producto artístico que presenta la traducción del pasaje apocalíptico a lengua germánica.

El pintor Friedrich Walter (ca.1440-1494) realizó una tabla al óleo representando "La predicación de san Vicente Ferrer" (fig. 146), en la que, además de aparecer Cristo

---

[1335] SAN VICENTE FERRER, *Sermons de Quaresma*, II, cit., p. 71.

[1336] Toldrà informa sobre la proliferación de estos modelos en la figuración de Cristo en el norte de Europa frente a la escasez en la zona meridional. Cfr. TOLDRÀ I VILLARDELL, *Mestre Vicent ho diu...*, cit., p. 268, en: http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/9960/toldra.pdf?sequence=1(Fecha de consulta: 11/11/2015).

[1337] Véase figura 45.

Juez con los lirios y la espada que hemos analizado, incluye una filacteria sobre la figura del valenciano con el texto "*Fürchet Got man der Tag feins Urtails zufungtig ist*".[1338] La devoción a Ferrer en alemán antiguo se constata asimismo por la ya advertida conservación de una temprana *Vida* del santo en este idioma en la Biblioteca Municipal de Colmar,[1339] aspecto llamativo si consideramos que la más antigua *Vida* del dominico conservada en valenciano se escribió en 1510.[1340] Tampoco hemos hallado imagen alguna del siglo XV en la que el valenciano disponga el texto apocalíptico en su lengua materna.[1341] Tanto el grabado desaparecido de Leizpig, como la inicial miniada del manuscrito de Colmar y el retablo de Friedrich Walter comparten la representación del niño descuartizado con doble coloración, característica variable en las imágenes que tratan el episodio.

El British Museum conserva la cuarta estampa en supuesto orden cronológico que representa a san Vicente Ferrer (fig. 147). Se trata de un grabado lombardo, milanés según Zucker, realizado en torno a 1480-1490.[1342] Con unas medidas de 13 cm. por 8'5 cm., presenta a san Vicente Ferrer elevado por un paño sostenido por ángeles, de

---

[1338] Conservada en el Metropolitan Museum of New York, la identificación propuesta por la institución debe modificarse, pues no se trata de ningún sermón de Alberto Magno, y sí de una imagen ya habitual del valenciano. Cfr. THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. *The collection online*. En: http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/471924 (Fecha de consulta: 16/11/2015). De hecho, el texto apocalíptico de la filacteria también aparece en la Biblia que lee Ferrer en la obra de Walter. Queda pendiente para una posterior investigación el posible contenido del texto que aparece colgado en una de las paredes del fondo, pues adolecemos de una imagen con la calidad necesaria para su análisis.

[1339] HECK, "Saint Vincent Ferrier dans…", cit., p. 67, especula con la posibilidad de datar esta biografía entre 1455 y 1462. Asimismo, véase: WITTLIN, Curt. "El padre Juan Meyer de Zurich, traductor y divulgador de la «*Vita sancti Vicentii Ferrer*» de Ranzano". *Escritos del Vedat*, nº. 16, 1986, pp. 217-223.

[1340] Se trata de una compilación de fuentes traducidas al valenciano por Miquel Peres para Cirera, esposa de Lluís Dalpont. Cfr. WITTLIN, "Sobre les Vides de sant Vicent…", cit., p. 9.

[1341] El asunto armoniza con la escasa proyección en la literatura valenciana. Ni en la ya citada descripción del milagro del niño descuartizado en *L'Espill* de Jaume Roig, ni en la probable referencia en el *Tirant*, ni en la advertida *Llaor del gloriós pare sent Viçenc, de preïcadors* de Pero Martinez, aparece el pasaje bíblico en valenciano. Tampoco es frecuente la inclusión del pasaje en valenciano en los sermonarios. De hecho, sólo hemos hallado el ejemplo del ms. que reprodujo Betí en: BETÍ BONFILL, "El Tratado de San Vicente Ferrer…", cit., p.136.

[1342] La datación más temprana la propuso Hind y ha sido retomada por Rusconi en RUSCONI, *Declinazioni iconografiche della...*, cit., p. 201. Sobre este grabado y la exigua bibliografía disponible al respecto –donde no se incluye el trabajo recién citado de Rusconi–, cfr. BRITISH MUSEUM. *Collection online*. En: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1339204&partId=1&searchText=saint+vincent+Ferrer+&page=1 (Fecha de consulta: 03/11/2015). La estampa también se trata en ZUCKER, "Problems in Dominican…", cit., pp. 182-184.

manera muy similar a la ya vista en la tabla atribuida a Borghese di Piero. En pie, el santo sujeta con su mano izquierda el libro abierto donde se lee parte del pasaje apocalíptico, concretamente: "*Timete Deum et date illi honorem quia veniet hora*", mientras que con la derecha señala el margen superior derecho donde se figura a Cristo sosteniendo una cruz y una bandera. Casi simétrica al Cristo Juez aparece la imagen de un ángel sonando una trompeta ornada con un banderín similar al que porta el Hijo. El instrumento, como ya vimos en diversos apartados, recalca el carácter apocalíptico del mensaje. Con ligeras modificaciones, su imagen como nuncio del final de los tiempos se comprobará en otros productos, aunque siga titubeante la inclusión del *Timete Deum*.

Así ocurre en el *Liber Chronicarum* de Nuremberg, editado en 1493.[1343] En el f. 236v. se le dedican al santo 20 líneas, incluyendo una imagen donde aparece con el hábito dominico, un birrete rojo, con un libro cerrado y con el índice de la mano derecha apuntando a un Cristo Juez inscrito en una mandorla y sentado sobre doble arco iris (fig. 148). Otro ejemplo se data en 1496, cuando fueron publicados los sermones de san Vicente Ferrer en Venecia (fig. 115).[1344] Si con su mano derecha vuelve a apuntar a la figura de Jesucristo, con la mano izquierda sujeta un crucifijo y una vara de lirio. Ni rastro del libro. Ni rastro del lema *Timete Deum*.

Otro modelo con una importante difusión a tenor de la circulación de la obra en que se incorporaba pudiera ponerse en relación con varias imágenes ya analizadas. Nos referimos a un grabado de finales de siglo empleado en diversas ediciones de la *Legenda aurea* (fig. 149).[1345] Se compone de dos espacios diferenciados. El primero, de mayores dimensiones, representa una predicación de Ferrer ante una muchedumbre, mientras que en el espacio menor se grabó la muerte del dominico. Sólo la ubicación del grabado en el espacio reservado a la leyenda de Ferrer permite una identificación que

---

[1343] SCHEDEL, Hartmann. *Liber Chronicarum,* (también denominado *Die Schedelsche Weltchronik*). Nuremberg: A. Koberger, 1493. Reproducimos el folio 236v. del volumen con la signatura Inc.0.A.7.2 [888] de la Cambridge University Library. Digitalizado por la citada institución, en: http://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-INC-00000-A-00007-00002-00888/518 (Fecha de consulta: 22/01/2015).

[1344] La misma plancha se empleó para algunos misales empleados por la orden dominica. Véase un volumen de 1500 digitalizado por la Münchener Digitalisierungs Zentrum Digitale Bibliothek. En: http://daten.digitalesammlungen.de/~db/0005/bsb00056709/images/index.html?fip=193.174.98.30&seite=3&pdfseitex (Fecha de consulta: 23/11/2015).

[1345] Cfr. PAGNOTTA, Linda. *Le edizioni italiane della «Legenda aurea» (1475-1630)*. Firenze: Apax Libri, 2005, p. 334. Citaciones sobre la inclusión de la *Vita* del valenciano en la compilación hagiográfica tratadas por Pagnotta en páginas 33; 49; 100.

sin duda puede ponerse en entredicho. La ausencia de cualquier atributo hace pensar en un grabado mucho más genérico que pudo emplearse para ilustrar la vida de cualquier santo predicador.

Conclusivamente puede advertirse el divergente devenir de la disciplina pictórica y del grabado en la estandarización de la iconografía vicentina. La imagen de san Vicente Ferrer en la retablística se tipificó de manera más temprana a tenor del material conservado. Es cierto que la mayoría de los grabados analizados contienen un claro mensaje apocalíptico merced a una composición similar con la figura de Jesucristo en el ángulo superior derecho señalada por san Vicente Ferrer. Pero en solo dos casos puede leerse el *Timete Deum* (uno de ellos en alemán). Además, los atributos –salvo Jesucristo en el cielo–, no resultan tan definitorios como cabría esperar: una iglesia, lirios, libro abierto, libro cerrado, crucifijo, cadáveres diversos... Un repertorio mucho más amplio que el de la retablística, más si consideramos la gran diferencia de volumen de ejemplos conservados en cada disciplina.

Damos cuenta de un ulterior caso, datado en torno a 1500.[1346] El Herzog Anton Ulrich-Museum conserva un grabado de autoría anónima en el que se representa a san Vicente Ferrer (fig. 103). Este grabado alemán muestra a Ferrer también con el libro, sin texto alguno, y con nuevos atributos ya usados en la retablística pero de los que no teníamos noticias en el grabado: el báculo y la mitra obispal en referencia a la renuncia de las dignidades episcopales que se le ofrecieron y rechazó, y que en el capítulo anterior pusimos en probable conexión con la reforma religiosa, sin descartar el peso de este u otro grabado similar no conservado. Con la inscripción *Sanctus Vincentius* a sus pies, el dominico señala con su mano derecha hacia el ángulo superior de ese mismo lado donde se figura a Cristo sedente en un doble arco iris. Así las cosas, cinco de seis grabados presentan ese distintivo, mostrándose como el único recurrente para su figuración. Con ciertas licencias, podría indicarse que esta sería la imagen definitoria del santo en el grabado, un tipo de figuración también contrastada al tratar la iluminación de libros.

[1346] Véase DEUTSCHE FOTOTHEK. *Der Hl. Vincenz Ferrer*. En: http://www.deutschefotothek.de/obj71236998.html (Fecha de consulta: 03/03/2015). La única referencia bibliográfica que se aporta es el trabajo de Schreiber citado anteriormente.

8.2. La incorporación a las plantillas de santos

Además de los grabados vistos, destinados a presentar el nuevo santo particularmente en diversos contextos , existen otras estampas cuatrocentistas donde san Vicente Ferrer aparece por diversas circunstancias asociado a otros santos. Su inclusión en árboles genealógicos dominicanos o la creciente percepción del santo como mediador antipestífero son las principales causas.

El primero de ellos presenta a la Virgen María entronizada como *Regina celi*, rodeada de los primeros cuatro santos dominicos, san Juan Bautista y parece que san Jerónimo (fig. 150). Datado por Hind entre 1455 y 1475, se ha situado en ámbito florentino y su paradero actual es desconocido.[1347] La aparición de todos los santos dominicos advierte sobre la filiación del comitente a esta orden, subrayada por el rasgo distintivo ya mencionado de la teología de la doble o triple coronación, visible en la figura de santo Domingo. Cada uno de los predicadores lleva su habitual atributo: Pedro de Verona lleva el cuchillo en la cabeza, mientras que Tomás de Aquino luce la usual estrella en el pecho. Al valenciano se le representa con un libro abierto en la mano izquierda (cuyo texto, si existe, no es legible en la reproducción) y con una visible llama de fuego en la mano derecha.

Aunque este último atributo ya lo habíamos visto en una de las primeras figuraciones del valenciano (en la predela atribuida a Fray Angélico), es el primer grabado en el que se documenta. Es complejo discernir si con sentido similar o diverso a aquel original. Si varias tablas del norte de Italia reflejan ese atributo con claro sentido anti-pestífero a partir de la década de los 70, no debe olvidarse tampoco la proximidad geográfica entre la supuesta producción de esta estampa y la predela fiesolana. A diferencia de otros grabados que más abajo analizamos, los santos representados no son especialmente indicativos de una advocación antipestífera. Ni san Juan Bautista ni san Jerónimo tienen vinculación a tal efecto.[1348] Volviendo a la figuración de san Vicente

---

[1347] HIND, Arthur Mayger. *Nielli: Chiefly Italian of the XV Century, Plates, Sulphur Casts and Prints Preserved in the British Museum*. London: British Museum, 1936, (lámina III).

[1348] La figura de san Jerónimo ofrece ciertas dudas. Presenta el tronco superior y las facciones propias de un anciano enjuto, además del habitual capelo cardenalicio en tierra, sin embargo sorprenden sus musculosas piernas. Dado el considerable número de representaciones coetáneas de Fray Angélico, Gozzoli o Masolino en la que aparecen estos santos figurados conjuntamente nos decantamos por esta identificación

Ferrer, no hay rastro ni de la figura de Cristo ni alusión alguna al Juicio Final, salvo el posible significado de la llama como referente a la predicación escatológica.

Particularmente atractivo por la personalidad de su comitente es el título *Meditationes reverendissimi patris domini Johannis de Turrecremata*, obra que para diversos autores se trata del primer libro impreso ilustrado en Italia.[1349] Fue publicada en Roma, en 1467, por el vienés Ulrich Hahn, quien en 1473 realizó una segunda edición de nuevo en la Ciudad Eterna empleando las mismas planchas, probablemente de origen germánico.[1350] La obra contiene más de 30 xilografías que ilustran en su mayoría historias del Nuevo Testamento. Todas ocupan aproximadamente media página, salvo la que más abajo analizamos, de temática dominica, y que ocupa todo la página. Estos grabados estaban destinados a ser reproducciones de determinados frescos (hoy desaparecidos y atribuidos a Antoniazzo Romano) que decoraban los muros de la iglesia dominica de Santa Maria Sopra Minerva en Roma, también encargados por Juan de Torquemada.[1351] Aspecto que recalca el valor del grabado como transmisor de modelos, aun cuando artista y técnica fueran muy dispares en ejecución y formación. El grabado que nos ocupa lo presentamos en tres versiones en el dossier de imágenes: la versión facsímil del incunable 1148 de la Biblioteca Nacional de España de 1467 (fig. 151), la edición de 1473 de Ulrich Hahn y Simone Cardella (fig. 152), y la obra impresa en Maguncia por Johann Neumeister en 1479 (fig. 153).

Para el análisis seguimos la primera figura,[1352] correspondiente a la xilografía nº. 25 del incunable de la Biblioteca Nacional. Presenta un árbol genealógico dominico a

---

[1349] Cfr.: DI GREGORI, Luigi. "Il chiostro della Minerva e il primo libro con figure stampato in Italia". *Memorie dominicane*, nº. 43, vol. IV, 1926, pp. 327-336; DI GREGORI, Luigi. "Il chiostro della Minerva e il primo libro con figure stampato in Italia". *Memorie dominicane*, nº. 43, vol. V, 1926, pp. 424-442; DI GREGORI, Luigi. "Il chiostro della Minerva e il primo libro con figure stampato in Italia". *Memorie dominicane*, nº. 43, vol. VI, 1926, pp. 501-526.

[1350] Se realizaron más ediciones por el propio Ulrich Hahn y otros impresores durante el siglo XV. Algunas de ellas con otro conjunto de xilografías. Cfr.: ZANI, Pietro. *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*, parte 2, vol. 4. Parma: Tip. Ducale, 1820, pp. 255-264; LIPPMANN, Friedrich. *The Art of Wood-Engraving in Italy in the Fifteenth Century*, London: Quaritch, 2013 (trabajo original publicado en 1888), pp. 9-12; ESTEVE BOTEY, Francisco. *Historia del grabado*. Madrid: Clan, 1993, p. 74.

[1351] Un estudio reciente al respecto BOURGEOIS, Angi Elsea. *Reconstructing the Lost Frescoes of Santa Maria sopra Minerva in Rome from the Meditationes of Cardinal Juan de Torquemada*. Lewiston (New York): Edwin Mellen Press, 2009.

[1352] Reproducida en TORQUEMADA, Juan de. *Meditationes*, (edición facsímil de la obra homónima impresa en Roma por Ulrich Hahn el 31 de diciembre de 1467). Valencia: Vicent Garcia editores, 1998.

toda plana, cuya base es ocupada por la figura tumbada de santo Domingo. Del tronco principal emergen ramificaciones rematadas por cinco personajes a cada lado a modo de frutos del árbol. Son las figuras dominicas de mayor importancia, salvando la exclusión de santa Catalina de Siena, probablemente porque únicamente se representan varones. Papas, obispos, santos, beatos y otros personajes cuyo denominador común es la pertenencia a la orden de predicadores.[1353] Todos aparecen con su correspondiente nombre señalado, permitiendo confirmar el diverso empleo de atributo para santos (aureola) y para beatos (rayos de la cabeza).

En el nivel medio del lado izquierdo, en el extremo, aparece san Vicente Ferrer, reconocible, además de por el nombre, por el elemento más repetido en el resto de grabados ya estudiados: la señalización hacia el cielo, en el que de nuevo aparece Cristo en una mandorla. Se corrobora su distintivo particular en la técnica del grabado, que a buen seguro en este caso concreto era deudor de los frescos señalados. Por cuestión de espacio u otras causas el *Timete Deum* no se incluye, concurriendo con lo tratado en los grabados anteriores. No obstante, al igual que en la retablística, el mensaje apocalíptico es reconocible. Llama la atención la desaparición de los atributos de san Pedro de Verona y del propio san Vicente Ferrer en la edición de Neumeister, cuya causa desconocemos.

Al tratar los posibles actores que participaron en la configuración de la imagen vicentina hemos destacado en la orden dominica algunas figuras de primera línea como Ranzano o Auribelli. En una segunda línea podría situarse a Juan de Torquemada. *Johannis de Turrecremata* (1388-1468) fue un dominico renovador de su orden que compaginó su carácter ascético con una dilatada y exitosa trayectoria política que le condujo a la curia pontificia, obteniendo en su camino hacia el cardenalato multitud de méritos.[1354] Fue hombre de gran confianza de diversos papas, entre ellos el propio

[1353] Llama la atención de personajes que no gozaron de una particular fama de santidad o beatitud, caso de Ulrico de Estrasburgo (discípulo de Alberto Magno) o del representado en la cúspide del árbol, el teólogo francés Petrus de Palude.

[1354] Un breve semblante de su figura puede extraerse de: MARTÍNEZ CASADO, Ángel. "Fray Juan de Torquemada". En: http://www.dominicos.org/grandes-figuras/personajes/juan-de-torquemada (Fecha de consulta: 05/03/2015); BELTRÁN DE HEREDIA, Vicente. "Colección de documentos inéditos para ilustrar la vida de Juan de Torquemada, O.P." *Archivum Fratrum Praedicatorum*, nº. 7, 1937, pp. 210-245. Otro personaje de gran relevancia política en la orden fue Antonino Pierozzi, que perfiló una vida del santo en su *Chronicon*.

Calixto III, además de un importante mecenas artístico.[1355] Su condición de promotor y dominico observante, junto a la coincidencia de las coordenadas cronológicas invitan a un discurso algo especulativo, pero la proximidad entre el valenciano y Torquemada es demostrable, y no por la sólita representación del árbol genealógico dominico. Entre 1425 y 1430, Torquemada fue prior del convento dominico de San Pablo de Valladolid, lugar en el que había tomado sus hábitos años antes y en el que se veneraba una dependencia en la que el santo se hospedó y según la tradición realizó varios milagros.

Esa misma habitación alojaba unas pinturas hoy desaparecidas que figuraban algunos de esos prodigios.[1356] Torquemada también acudió a los más importantes acontecimientos internacionales donde se generaba el caldo de cultivo para la canonización de Ferrer,[1357] además fue el impulsor de la renovación de Santa Maria Sopra Minerva de Roma, casa dominica de la que salió la comitiva procesional el día de la canonización. Eso sin olvidar que desde 1430 conoció al pintor que representó a Ferrer repetidamente antes de su canonización, el Beato Angélico, quien según varios estudios "retrató" al propio Torquemada en una de sus pinturas.[1358]

Tan osada como sugestiva es la idea de relacionar a Torquemada y a Antoniazzo Romano en la concepción intelectual y material de una primigenia imagen vicentina. No obstante tiene como máximo escollo la ausencia de documentación y una cronología incierta en lo que al pintor se refiere. Sin embargo, es justo recordar que Romano fue el pintor preferido de Torquemada, quien a su vez pudo ser partícipe en la configuración de la imagen de Ferrer durante la ceremonia de canonización. Vimos documentado en los gastos papales a Laurentio Antonii de la *regione Columpnae*, que aunque hipotéticamente, podría referirse a Romano. Los valores formales de la pintura de Antoniazzo Romano también participan favorablemente de esta idea ciertamente

[1355] Aunque no hemos hallado un estudio monográfico al respecto, son multitud de noticias que dan cuenta de esta circunstancia.

[1356] Datos sobre el recuerdo de Ferrer en el convento dominico de San Pablo de Valladolid extraídos de VELASCO GONZÁLEZ, "De València a Vannes….", cit., p. 424.

[1357] Sirva de ejemplo el Concilio de Basilea, en el que Nider elaboró su *Formicarius*.

[1358] Sobre el contacto directo entre el pintor y Torquemada, véase: FALOMIR, Miguel. "Angelico, Fra. Guido di Pietro Muguello". En: https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/angelico-fra-guido-di-pietro-muguello/ (Fecha de consulta: 14/11/2015). Por otra parte, el Fogg Art Museum conserva una pintura atribuida a la última etapa de Fray Angélico en la que pudo representarse a Torquemada. Cfr. http://www.harvardartmuseums.org/collections/object/300013?position=0 (Fecha de consulta: 14/11/2015).

rebatible por los hándicaps anunciados. Ajeno a las formas innovadoras, Romano fue un pintor "con una cultura figurativa basada en los iconos medievales".[1359] Así se percibe en un tardío San Vicente Ferrer a él atribuido y conservado en el Museo de Santa Maria Sopra Minerva de Roma (fig. 154).[1360] En absoluto sostenemos que el binomio Torquemada-Romano se erigiera como el canal iniciático de la imagen vicentina, pero sí abrimos una vía a modo de ejemplo, en este caso con importantes obstáculos. Si nuevas aportaciones documentales lo permitieran, esta senda anunciada podría explotarse con otros personajes del período.

El British Museum conserva otra xilografía coloreada a mano de 410 mm x 287 mm. figurando otro árbol genealógico dominico (fig. 155).[1361] Se realizó en 1473 en el Alto Rin o en Nuremberg.[1362] Aunque la composición es similar a las vistas en las diversas ediciones de las *Meditationes*, se trata de una estampa más elaborada. En la parte inferior, junto al yacente santo Domingo, se representan de cuerpo entero seis miembros de la orden, mientras que a través del ramaje que se eleva en el folio se figuran a otros 16 predicadores de medio cuerpo. En el eje de la composición, en el remate de la copa del árbol, aparecen la Virgen y el Niño. De cada uno de los dominicos surge una filacteria en clara alusión a su persona. San Vicente Ferrer está en la parte inferior, con aureola por su santidad, condición compartida con Domingo de Guzmán, Pedro de Verona, Tomás de Aquino, Catalina de Siena y Margarita de Hungría. De nuevo señala a Cristo Juez, figurado en el interior de una mandorla, sentado sobre doble arco iris y con la espada y las flores surgiendo de su rostro, en clara alusión al Juicio Final y cuyos referentes ya hemos visto. Con la otra mano sujeta un libro abierto con caracteres fingidos. Además de la confirmación de la más recurrida figuración en estampa cabe destacar que en la filacteria, de nuevo, se le califica como doctor, poniéndose en conexión con otros grabados ya analizados que explicitan lo insinuado en el de la Colección Rubieri.

[1359] MOLINA I FIGUERAS, Joan. "Adaptación al gusto de la clientela". En: http://www.artehistoria.com/v2/contextos/7541.htm (Fecha de consulta: 05/11/2015).

[1360] Cfr.: CAVALLARO, Anna. *Antoniazzo Romano e gli Antoniazzeschi*. Udine: Campanotto, 1992, pp. 193 y 326.

[1361] British Museum, Department of prints and Drawings, Inv. Nr. [nº.] 1872-6-8, 344. Cfr. BRITISH MUSEUM. *Collection online*. En: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1348527&partId=1&searchText=genealogical+tree&page=1 (Fecha de consulta: 05/11/2015).

[1362] Véase la dirección electrónica citada en la nota anterior para comprobar las diversas propuestas de Schreiber y Dodgson respecto a la procedencia.

La misma institución que alberga la Colección Rubieri, la Biblioteca Classense de Rávena, conserva otra xilografía coloreada (fig. 156) presentando a san Pedro de Verona, san Roque, san Sebastián y san Vicente Ferrer. Datada en torno a 1480 y de procedencia veneciana, se trata de una estampa con clara alusión a santos antipestíferos que aúna en una imagen a aquellos que fueron clasificados por Ortega en tres categorías: Sebastián, perteneciente al primer nivel, Roque al segundo, y los dos dominicos, asociados al tercer nivel.[1363] Podría objetarse la identificación de san Vicente Ferrer, especialmente porque no se ve ningún rasgo distintivo para tal clasificación a consecuencia del estado de conservación. Una oscura pintura conservada en el Kunstmuseum de Berna atribuida a la escuela véneto-bizantina del último cuarto del siglo XV (fig. 157) resuelve cualquier duda.[1364] No cabe discusión acerca de la estrecha conexión entre ambas imágenes puesto que la composición es idéntica, plasmando una similar relación a la ya vista con los grabados de Ulrich Hahn y las desaparecidas pinturas de Antoniazzo Romano.[1365] La obra pictórica conservada en Suiza muestra a Ferrer sin su atributo más específico, el Cristo Juez, pero incluye una llama de fuego, aludiendo probablemente en diversos registros a la predicación apocalíptica y a su poder contra las plagas. La confrontación con el grabado ayuda a imaginar que también el san Vicente Ferrer de éste incluía como atributo la llama de fuego.

El valenciano había aparecido ya acompañado con los mismos santos en el mencionado retablo elaborado por Andrea da Murano para la iglesia de San Pedro de Verona en Murano (fig. 73). Años atrás, Bellini había pintado al dominico con idéntico símbolo, flanqueado por san Sebastián y san Cristóbal, en el retablo de San Vicente Ferrer para la iglesia de San Zanipolo (figuras 61 y 67). Se trataba de una representación ya arraigada en la disciplina pictórica en el territorio véneto que se difundió también gracias a las xilografías como la conservada en Rávena. El temor a la proximidad del Juicio divino se compartía con su nueva vinculación como agente sanador de pestes, y la llama de fuego, como vimos, podía aludir a los dos aspectos en una lectura

[1363] Cfr. ORTEGA, *Pestilence and prayer*…cit., p. II.
[1364] Cfr.: KAFTAL, *Iconography of the saints…*, vol. 3, cit., cols. 899-900, figura 1178; ZUCKER, "Problems in…", cit., pp.189-190.
[1365] No debe descartarse que tanto el grabado véneto como la pintura fueran deudoras compositivamente de un mismo producto.

jerarquizada. La imagen de Ferrer se hacía eco por devoción popular de las nuevas inquietudes que acechaban.

Muy próxima a la fecha de realización de la xilografía véneta se elaboró, con una plancha adquirida en Valencia, uno de los primeros grabados calcográficos en talla dulce (fig. 158). Aunque no se conoce de él ninguna estampación antigua, la matriz se conserva en la Bibliothèque Royale de Belgique, en Bruselas.[1366] La plancha aparece firmada y datada "*fr*[*ater*] *franciscus domenec A*[*nno*] *D*[*ivinae*] *G*[*ratiae*] *1488*". Presenta veinticuatro compartimentos que orbitan en torno a la principal imagen: La Virgen del Rosario. En los flancos de la mitad inferior se representan cuatro santos dominicos –todos los miembros de la orden de predicadores entonces canonizados salvo el valenciano–,[1367] dirigiendo su mirada hacia el centro de la composición, donde la Virgen, en el interior de una mandorla, es adorada por varios personajes. En el lado derecho aparecen San Vicente Ferrer, un papa (identificado por algunos autores como Inocencio VIII), un emperador y un rey, mientras que en el lado izquierdo un caballero orante está a punto de ser agredido con arma blanca por cuatro personajes, aludiendo al *miracle del cavaller de Colunya*.[1368] La imagen en conjunto refuerza una novedosa devoción mariana cimentada en la meditación y la plegaria en torno a los misterios del Rosario, de fuerte filiación dominica, pues su máximo impulsor fue el predicador de la citada orden Alain de la Roche, quien había fundado pocos años antes en Douai (Francia) la primera cofradía del Rosario. Recordemos que el propio Doménec perteneció a la orden de predicadores.

La inclusión del valenciano en un lugar tan relevante respondería tanto a su devoción mariana como al particular fervor que suscitaría Ferrer en tierras

[1366] Hacia 1858 Henri Hymans ordenó tirar algunas pruebas en papel antiguo para difundir estampas de la obra, una de las cuales acabaría en los fondos de la Biblioteca Nacional de España. Este dato y una particular aproximación a la matriz en FONTBONA DE VALLESCAR, Francesc. "Estampas artísticas y gabinetes. Breve historia del grabado. Virgen del Rosario (1488), de Francesc Domènec." *Revista de la Fundación Juan March*, nº. 411, 2012, pp. 2-8.

[1367] Nos referimos a los santos Domingo de Guzmán, Pedro de Verona, Tomás de Aquino y Catalina de Siena.

[1368] Sobre el milagro y su impacto artístico, véase CANDELARIA, Lorenzo. *The Rosary Cantoral: Ritual and Social Design in a Chantbook from Early Renaissance Toledo*. Rochester (New York): University of Rochester Press, 2007, en especial el capítulo 3 con título "El Cavaller de Colunya" (pp. 39-57).

barcelonesas.[1369] San Vicente Ferrer aparece arrodillado, simétricamente dispuesto al caballero orante, convirtiéndose en uno de los dos personajes más próximos a la Virgen del Rosario. Esta cercanía física trasluce su asimilación como principal intermediario con la divinidad. A los pies de Ferrer el capelo cardenalicio alude de nuevo a su rechazo a los poderes temporales, mientras que de su efigie surge una filacteria en la que puede leerse "*Timete Deum et date illi*". Nótese la conexión estrecha con la producción pictórica del círculo Jacomart-Reixach (y pintores posteriores valencianos) en la inclusión de la filacteria y la omisión de la figura de Cristo juez, atributo que predominaba en la miniatura y en los grabados.

El tipo de composición de la Virgen del Rosario facilitaba la circulación de unos modelos que podían adecuarse a específicos gustos y voluntades. El retablo de "Los quince Misterios y la Virgen del Rosario" datado hacia 1515-20 y atribuido a Goswijn van der Weyden parece deudor formalmente del grabado de Doménec,[1370] sin embargo, la figura del valenciano se reemplazó por la de santo Domingo, quizá por una mayor devoción hacia el fundador de la orden. [1371] No deja de ser llamativo como una simple modificación iconográfica –en este caso la sustitución del pasaje apocalíptico por un can portando una antorcha– provoca que Ferrer, supuesto adalid de la devoción al rosario en el grabado, se convierta en santo Domingo en la pintura nórdica.[1372]

En una línea similar a la del grabado de Doménec puede situarse una escena impresa en época moderna (fig. 159), conocida solo a través de débiles estampaciones con una placa que habría sufrido importantes retoques.[1373] Algunos autores la sitúan en un círculo de producción milanés y vinculada al período inmediatamente posterior al matrimonio entre el emperador Maximiliano I y Blanca María Sforza (1494), un aspecto

---

[1369] Está documentado el ingreso de Doménech en el desaparecido convento dominico de Santa Catalina en Barcelona en1487. La representación de esta santa junto a santa Eulalia (patrona de Barcelona) en un lugar privilegiado de la composición apuntan a una localización catalana.

[1370] Aunque obviamente pudo inspirarse en otra obra de temática similar.

[1371] El retablo se conserva en el Museo Metropolitano de Nueva York. Nº. inv. 1987.290.3a–p

[1372] La colección Lladró en Tavernes Blanques (Valencia), conserva una tabla al temple denominada "La leyenda del Caballero de Colonia" donde quizá se represente a Ferrer arrodillado. Lo que parecen repintes posteriores en la filacteria que rodea al dominico impiden afirmarlo con certeza. La obra aparece reproducida en GÓMEZ FRECHINA, José. "La leyenda del Caballero de Colonia". BENITO DOMÉNECH; GÓMEZ FRECHINA (dir.), *La memoria recobrada…*, cit., p. 133.

[1373] Cfr. ZUCKER, Mark J. *The Illustrated Bartsch*, vol. 24. *Early Italian Masters*. "Commentary", Part 4, Norwallk (Connecticut): Abaris Books, 2000, pp. 75-76.

sobre el que tendría que profundizarse.[1374] A tenor de los santos representados, todos dominicos, habría que circunscribirla al círculo de producción encargada por la orden de predicadores, como en el caso anterior. La inclusión de dos rosarios en la escena principal (sujetados por el papa y por el Niño) nos aproxima más a esta posibilidad. Se hallan copias en la Biblioteca Nacional francesa, en Berlín y en Bruselas.

Se trata de una Coronación de la Virgen junto al Niño, ambos entronizados y adorados por distintos personajes entre los que destacan, simétricamente colocados a ambos lados del trono, un papa y en emperador. Toda la escena central aparece flanqueada por 10 escenas de las vidas de la Virgen y de Cristo, mientras que en la parte inferior se incorpora a modo de friso una galería con los cinco santos dominicos del momento. De izquierda a derecha: san Pedro de Verona, san Vicente Ferrer, santo Domingo de Guzmán, santo Tomás de Aquino y santa Catalina de Siena. Ferrer aparece con una rama de lirios y un libro abierto en su mano derecha. Con el dedo índice de la mano izquierda señala hacia arriba, donde probablemente en origen se hallaba una representación esquemática de un Cristo Juez. El libro se figura abierto, parece que con una imitación textual que en todo caso resulta ilegible. El atributo de la iglesia en el brazo se ha incorporado en este caso a la figura de santo Tomás de Aquino, el Doctor Angélico.

En 1494, Johannes Emericus de Spira estampó para Lucantonio Giunta en Venecia el *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*, obra destinada a ensalzar los méritos de la orden dominicana (fig. 160). En su frontispicio de nuevo se reinterpreta la composición del árbol genealógico dominicano, pese a la supresión del elemento vegetal. En este caso el protagonismo es para los cinco santos de la citada orden. El eje de la estructura, como si se tratara del tronco principal, está compuesto por la superposición, de abajo a arriba, de santo Domingo mostrando los libros de la regla, un perro (con clara referencia como *Domini canes*), Jesucristo en la Cruz, la Virgen y un grupo de tres ángeles sosteniendo uno de los lemas de la orden.[1375] Junto a estos ángeles san Pedro y san Pablo, quienes mediante visión exhortaron a santo Domingo a

[1374] Cfr. ZUCKER, *The Illustrated Bartsch*, vol. 24, cit., pp. 75-76. La identificación de los personajes tipo como el papa o el emperador con individuos históricos encierra una complejidad ya analizada al tratar el retablo del obispo don Sancho de Rojas.

[1375] "*Laudare, benedicere, praedicare*", es uno de los lemas de la orden. Cfr. VIVIANO, Benedict Thomas. "Los lemas y la Biblia". En: http://www.dominicos.org/familia-dominicana/frailes/lemas/biblia (Fecha de consulta: 21/11/2015).

la predicación apostólica.[1376] Bajo los dos apóstoles los otros cuatro santos dominicos. Cada uno de ellos porta un estandarte en el que se ha representado un atributo y una palabra. El caso del valenciano parece resumir el doble camino apuntado. La palabra escrita es *Iudiciu*[*m*], mostrando literalmente aquello que la representación del Cristo juez evocaba. El diseño asociado a su bandera es la llama de fuego, como indica Rusconi, en relación con la predicación escatológica.[1377]

Cerrando este recorrido citamos algunas xilografías producidas en torno a 1500. La primera de ellas, con la coloración manual preservada, se grabó en un taller dominico holandés, y se conserva en el British Museum (fig. 161).[1378] El centro de la estampa presenta tres anillos concéntricos. En el central aparece circunscrito el monograma del Sagrado Nombre de Jesús rodeado por llamas figuradas en el segundo anillo y por una inscripción en el tercero.[1379] En cada esquina, y de cuerpo entero, se representa a un santo dominico: santo Domingo de Guzmán, san Pedro Mártir, santo Tomás de Aquino y san Vicente Ferrer. El valenciano de nuevo ostenta como distintivo la aparición de un Cristo Juez entre nubes, sirviéndonos de epílogo para este breve repaso a través de los primeros grabados del santo.

La imagen titubeante del santo a través de la estampa primitiva fue encaminándose hacia una estandarización en la que predomina, más aún que el explícito *Timete Deum*, el mensaje implícito a través de la representación del Cristo Juez, mostrando, y no sólo a causa del limitado espacio, una manera particular de representar al santo, con escasa participación del pasaje apocalíptico. Compositivamente muestra mayor similitud con la producción pictórica italiana, donde la Parusía se incluyó casi seriadamente, salvo en los casos que aparece Ferrer con la llama. De modo similar puede observarse en un grabado centroeuropeo en cuyo centro se representa a María presentando a san Francisco y santo Domingo a Jesucristo, cuando este se dispone a

[1376] Es habitual la inclusión de los dos apóstoles en las obras relacionadas con la orden de predicadores, incluso en pequeños detalles. Sirva de ejemplo la ya estudiada tabla de Pere García de Benabarre representando la "Profesión de fe de san Vicente Ferrer".

[1377] RUSCONI, *Declinazioni iconografiche della...*, cit., p. 197. Ya vimos cómo la llama también podría aludir a la capacidad de Ferrer como antipestífero, especialmente en la zona véneta, precisamente donde se edita este libro. No obstante, dada las características de la obra (filiación dominica y ausencia de santos con poderes específicos similares), defendemos la lectura de Rusconi.

[1378] Cfr. BRITISH MUSEUM. *Collection online*. En: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=43782&objectId=1348283&partId=1 (Fecha de consulta: 21/11/2015).

[1379] La inscripción reza: "*Ghebenedyt moet sy den sue te nae ihs en maria zy d'lieuer moeder*".

lanzar las tres lanzas que acabarán con el mundo (fig. 162).[1380] Ferrer aparece en el margen superior derecho portando un lirio y señalando a Cristo Juez. Otra imagen similar del dominico se observa en el margen inferior izquierdo de un grabado producido en Bohemia cuyo tema principal es la Virgen como *Mater Misericordiae*, enmarcada por un rosario (fig. 163).

8.3. Conclusiones

En este inicial momento de efervescencia, cuando la iconografía vicentina no estaba todavía del todo asentada en el grabado, no se observan fórmulas tan estandarizadas como ocurre en la pintura. Esta dicotomía pudo responder a una sensible diferencia en la motivación productiva. Mientras el pintor acataba expresamente los deseos del comitente (que a buen seguro ponía como modelo otras obras pictóricas o daba instrucciones verbales específicas), el grabador realizaba una "apuesta empresarial" con la que pretendía atender las necesidades de sus potenciales clientes.

Sería osado esgrimir plena autonomía artística a los grabadores, puesto que además de las manifiestas conexiones interdisciplinares que hemos visto, se han señalado particularidades asociadas a diversos territorios. Sirva de ejemplo la introducción del ramo de flores y de la espada en la figura de Cristo Juez en la producción germánica o la inclusión del atributo de la llama de fuego, quizá con un desdoblamiento en su significado y como probable influencia de la proximidad entre los principales centros de producción de grabados y las áreas que a causa de rebrotes pestíferos adoptaron esa solución. En este sentido, cabría defender tanto la versatilidad de la imagen del nuevo santo en función de las necesidades –con el doble sentido atribuible a la llama–, como la constante conexión entre su imagen y la predicación escatológica. Incluso con formas variables. Circunstancia compatible con otras cualidades atribuidas al dominico cuya presencia es más esporádica: doctor, sanador, intermediario divino o abandonado a la vida apostólica sin apego a ningún honor.

Muy pocos de los ejemplos vistos muestran concomitancias con aquellas particulares manifestaciones pictóricas desarrolladas en ámbito valenciano (extensible al

[1380] Sobre éste y el posterior grabado que citamos véase: DE VRIES, Aart. "Gewelfschilderingen broerenkerk zwolle". *Bulletin Knob*, vol. 86, nº. 4, 1987, pp. 161-178, en especial 175 y ss.

catalán) en la segunda mitad del siglo XV, donde bien se impuso otro modelo que desconocemos o bien se generó uno nuevo de carácter vernáculo merced a la producción del círculo de Jacomart y Reixach, circunstancia que se afianza al observar el único ejemplo europeo con ciertos paralelismos, parece que no por casualidad: el de aquella plancha adquirida valenciana que tomaría forma en Barcelona por mano del posiblemente valenciano Francesc Doménec.[1381]

Respecto a la tesis defendida por la doctora Smoller sobre la creación de una imagen oficial del santo como sanador del cisma sugerida a través del milagro del niño descuartizado, los grabados armonizan con la tendencia marcada por otras disciplinas: su número es poco significativo para defender tal posibilidad. Por el contrario, no cabe duda de su completa asimilación como predicador apocalíptico, pues sólo la enigmática estampa de la colección Rubieri no sigue esta línea. Puede ser un indicio para reforzar su carácter primitivo. Con múltiples formas, Ferrer se convertiría en muy poco tiempo en el predicador del fin del mundo.

[1381] Sobre el origen valenciano de Doménec, cfr. COLL, José María, O.P. "Dos artistas cuatrocentistas desconocidos (Pablo de Senis y fr. Francisco Doménech)". *Analecta Sacra Tarraconensia: Revista de ciències historicoeclesiàstiques*, nº. 24, 1951, p.144.

In festo sancti Vincentij confess
in primis vesperis sup ps ant.

Dicem nomine laudis et glie. le
nium ducit certis fidelium quo su
blime deo respicie gratulante
turba celestium a primaque sup
ne aime. hinc suspsit corone pre
mium. ps Laudate pueri. Capitulum.

Dicit autem unumquemque
sanctorum datum est gratia.
in gentibus euangelizare in
uestigabiles diuitias xpi.
et illuminare omnis quis sit
dispensatio sacramenti. Deo gr.

In uerte nobili ualeant. hymnus

Mente iocunda iubilent
fideles. uocibus hymnos resonet canentes. nam
datus mundo nouus est pastor. ante tonantem. Alma
Vincentius uenerida cuius. hic
dies totius colitur per orbem.
quas tibi cantat chorus hic
fidelis accipe laudes. Ire
mor annis teneris pacis.
predicatorum sitiens adiuti. et
ordine fluans documenta
patrum mente pudica. Tac
tus ecclesiis operam dedisti. lit
teris sacris utrumque legis.
quas docens uere fidei replesti. lumine mundum. Inter
ferueni cito ui propinquum.
secuti finem fore mundi. ut
dum gentes timeant
patent. non ferendo. Angelus alter premio fuisti. ille q
celum medium uolabat. mi
cans aiens populis et signis
uidias ipsum. Linguaque
sancta populos docebas. rebus et
signis uanis probabas. lan
guidis reddens. auce sanitatis. robora membris. Inter
electos modo collocans. se
per in celis mentis triumphans. fulgidis sertis redi
mitus omni tempore mundi
Summo sit xpo salus et pri
stinis. gloria patri pariter sco.
flamini quorum sine fine uiuit.
regnat in orbe amen. v Ora
pro nobis. ad magnificat. Oui p
phetico fretus lumine mira de
mundi fine docuit in decoro ter
re cardine ut sol uincentius occi
dit. et septus angelorum agmi
ne lucidas sedes celi tenuit. ps

Fol. 483r., ms. 81, ACV.

9. *In natale sancti Vincentii confessoris*

La catedral de Valencia conserva en su archivo un *Breviarium Valentinum* (ms. 81) al que acudimos tiempo atrás a propósito de otra investigación. Durante su lectura comprobamos que algunos folios se dedicaban a san Vicente Ferrer, conformando la liturgia de las horas propia de la fiesta del santo. Bajo el título *In natale sancti Vincentii confessoris*, entre los folios 483r. y 489r., se jalonan el oficio del santo de dudosa atribución (compuesto por himno, antífonas y responsorios) y una biografía del valenciano. Este hallazgo escapa de nuestras específicas competencias, sin embargo, como punto de partida para desarrollar por los especialistas, bosquejamos importantes cuestiones sin descuidar que la lectura pública de este tipo de textos actuaría como "banda sonora" de la inicial iconografía vicentina y como estímulo hacia su asentada devoción, precisamente en la capital que le vio nacer.

Para que la inclusión oficial en los altares de la santidad de un personaje fuera efectiva se requería la elaboración de una biografía oficial, de un oficio litúrgico que evocara las virtudes del nuevo santo el día de su festividad, así como himnos y otros textos similares para ejercitar la devoción. Trascendida la necesidad textual para la celebración del culto, coexistieron multitud de escritos de diversa naturaleza con similar tenor, la exaltación del santo, incluso de un mismo autor. Pietro Ranzano escribió la Vida de san Vicente Ferrer (1455-1456), el Carmen (1456-1463), el extracto biográfico del volumen 20 de sus *Annales* (concebido en torno a 1460 y que envió a Giovanni da Pistoia en 1463) y, probablemente, el Oficio (1456-1463). A Ranzano o Auribelli se le ha atribuido el epítome (post 1463), basado en las lecciones del Oficio atribuido al humanista. Por su parte, Antonino de Florencia incorpora una biografía de Ferrer en su *Chronicon* (1455-1458), Johannes Meyer hace lo propio en el Libro sobre los ilustres hombres de la orden de predicadores (1466), el anónimo fraile de Chioggia realiza una Vida de san Vicente Ferrer (post 1467), Francisco Castiglione elabora otra breve biografía de San Vicente Ferrer en 1470, mientras que otro autor desconocido introduce una nueva biografía como suplemento a la Leyenda dorada al menos a partir de la

edición de 1483. Son sólo algunos ejemplos conservados, tenemos noticias de otros textos escritos por Juan López de Salamanca, Giovanni Garzoni, etc.[1382]

En definitiva, se elaboró un importante volumen de escritos concernientes a Ferrer que lejos de mostrarse herméticos e inamovibles estuvieron sujetos a fluctuaciones e interacciones. El derecho de autor era, en el mejor de los casos, privilegio de los editores (recuérdese además que algunas de estas obras no se editarían hasta bien entrado el siglo XVI), y por eso no es de extrañar que durante la circulación de los textos se produjeran algunas transformaciones de los originales, así como disposiciones textuales complejas que dificultan, aún más si cabe, su descripción. Así ocurre en el breviario que nos ocupa.

9.1. Descripción codicológica

Sin duda este volumen debe ser revisado por ojos expertos. Sirva de acicate que ya surgen importantes lagunas en cuestiones iniciales.[1383] Para evitar errores propios del novato en la materia, partimos reproduciendo el clásico de Olmos y Canalda:

Núm. 81.

[*Breviarium Valentinum*.]

Fols. I-VI. Calendario.

Fol. VII. Tabla de fiestas móviles

Fol. VII v. « Omelia Sancti Augusti || ni episcopi super Matheo.»

Fol. VIII. En blanco. Falta el folio I del texto.

[1382] Nótese que no incluimos los textos no elaborados en latín, caso de la biografía inédita conservada en Colmar de la que Heck dio cuenta o la más tardía versión valenciana de Miquel Péreç. Véase también: WITTLIN, "El padre Juan Meyer...", cit.; WITTLIN, Curt J. "La première traduction allemande de la «Vie de Saint-Vincent Ferrier» de Ranzano, attribuable au dominicain Jean Meyer dans un manuscrit inédit de Colmar (1457-1462). Le miracle de l'enfant découpé". *Archives de l'Eglise d'Alsace,* vol. 46, 1987, pp. 53-62. Para comprender la elaboración de algunas de las primeras vidas del santo siguen siendo esenciales las compilaciones: SOCIÉTÉ DES BOLLANDISTES (ed.). "De S. Vincentio Ferrerio...", cit.; SOCIÉTÉ DES BOLLANDISTES (ed.). *Bibliotheca hagiographica latina antiquae et mediae aetatis*, tomus alter (K-Z). Bruxelles: Société des Bollandistes, 1949, pp. 1250-1251. Actualizaciones importantes en ROY, Bruno. "Les sources de l'Office de S. Vincent Ferrier." *Sciences ecclésiastiques*, nº. 18, 1966, pp. 283-304; WITTLIN, "Sobre les Vides…", cit.; FRAZIER, Alison Knowles. *Possible Lives: Authors and Saints in Renaissance Italy*. Nueva York: Columbia University Press, 2005, pp. 458-462.

[1383] Como vemos más abajo, existen ciertas disonancias sobre la datación del manuscrito, el posible antígrafo y otras cuestiones esenciales.

Fol 2. Empieza: «… ris nostri et apostolorum tuorum petri || et pauli... »
Fol. 492. Termina: «…ac nat || to cum paraclito o lux beata || trinitas. »

Es de notar que después del responsorio de la nona lección de las principales festividades, añade unas seis u ocho líneas de prosa, que llama *verbeta*.

En vitela. – Letra del siglo XV. – A dos columnas de 29 líneas. – Capitales azules y rojas. – Miniaturas representando misterios y santos en los folios numerados 27, 137 v., 218, 228, 367 v., 407, 430 v. Faltan miniaturas, por haber sido cortadas, en los folios 40, 108, 127, 133, 140, 182, 189, 195, 202, 210, 250, 328 y 465. – Alto: 0´370 x 0´265 ancho; caja de escritura : 0´250 x 0´180. – 7 + 492 folios, éstos numerados. – Los folios I, 171, 299, 346 y 478 en blanco. – Una hoja de papel al principio y otra al fin para defensa. – Al dorso: *Breviarium* || *Valentinum* || *XVI* || *M.S.* – Encuadernación: pasta.[1384]

Sobre la cronología, la única información proporcionada se obtiene de la letra, identificada del siglo XV. Se trata de una cuestión esencial para acotar la procedencia de los textos que nos ocupan, incluidos *In natale sancti Vincentii confessoris.*

9.2. Procedencia del texto

El cotejo de las informaciones posteriores aportadas en la bibliografía consultada conduce a un punto muerto en lo que a la datación refiere. Como señaló Villalba, en la tabla de las fiestas móviles (f. 7), puede leerse:

> *Ut melius intelligas tabulam superius notatam debes scire litteram dominicalem. Et quantitatem aurei numeri illius anni et in domo ubi est littera dominicalis, in versiculo in quo aureus numerus est positus, invenies festa supra notata. Aureus numerus incipit unum. duo. Tres. Et sic vadit usque ad decem et novem revertendo (reddendo) ad unum. Et nota quod anno domini mº. ccccº. nono erat aureus numerus quatuor et littera dominicalis. F.*

Villalba supuso "...cuando para ejemplo del uso de la tabla se da el año 1409, es porque éste debía estar cercano a la época en que fue realizado el misal", recogiendo a

[1384] Descripción tomada íntegramente de OLMOS Y CANALDA, Elías. *Catálogo descriptivo. Códices de la Catedral de Valencia*. Valencia: CSIC, 1943, p. 66. Otra descripción en ALEIXANDRE TENA, Francisca. *La ciudad de la Memoria. Los códices de la Catedral de Valencia*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1997, pp. 117-119, donde se amplía bibliografía.

posteriori una información de Villanueva sobre un breviario valenciano de la catedral que el escritor fechó en 1464.[1385] Tras el cotejo de los breviarios conservados en la Seo y el análisis de la descripción que hizo el escritor ilustrado, Villalba concluye que Villanueva refería el manuscrito 81, y que erró en la lectura, confundiendo 1464 por 1409.[1386]

Obviamente hay un conflicto. En realidad varios. Como advirtió Aleixandre, en el folio 385 del breviario valenciano se lee: "*Incipit officium ad sanctum Angelum Custodem regni et civitatis Valencie quod fuit ordinatum anno domini MºCCCCºXIº*."[1387]

A partir de valores formales y fuentes documentales de variada interpretación, Ramón Marqués sostuvo que el códice lo elaboraría Domingo Adzuara libremente, sin sometimiento a encargo previo, en un ejercicio que se presupone habitual, el de la confección de libros totalmente terminados y expuestos en el taller a posibles compradores, como fondo de existencias. Cuestión que explicaría que la obra careciera de un período de ejecución al uso y de una referencia explícita a cualquier comitente, demorándose la elaboración más de lo normal y formando parte del stock del taller de Adzuara hasta poco antes de 1431, cuando se documenta la venta que el miniaturista realiza a Joan de Prades.[1388] La solución al conflicto cronológico resulta perspicaz, aunque cabe preguntarse si una obra de tales características no se antoja demasiado importante como para relegarla a un muestrario. Concediéndole verosimilitud a esa hipótesis, no resuelve que el mismo manuscrito contenga el oficio de la festividad de Ferrer, lógicamente susceptible de ser incorporado solo a partir de 1456. Asunto que por otra parte ya viene anunciado al inicio del manuscrito, en el folio 2v., en las nonas de las calendas de abril, se escribió: *Sancti Vincencii confessio pontº ordinis predicatorum. IX lectiones duplex vº laudates.*

Durante la transcripción del documento que realizamos tiempo atrás (2012), contamos con la ayuda inestimable del catedrático y amigo Francisco Gimeno Blay, quien propuso una nueva teoría para datar el códice con base en la procedencia del texto

[1385] VILLALBA DÁVALOS, *La miniatura valenciana…*, cit., p.65.
[1386] VILLALBA DÁVALOS, *La miniatura valenciana…,* cit., p. 66.
[1387] ALEIXANDRE TENA, *La Ciudad de la…*, cit., p. 121.
[1388] RAMÓN MARQUÉS, *La iluminación de manuscritos…*, cit., pp. 69-70.

vicentino. Gimeno nos diseñó amablemente una respuesta basada en tres apartados que a continuación sintetizamos y que se amparaba en la copia de un antígrafo de 1409:

- Existe o existió un manuscrito X. Datado en 1409, contenía un breviario valentino y no aparecía Ferrer: ni en el calendaro, ni en el *de Sanctis*. Con posterioridad a 1456 se añade al final el oficio de San Vicente Ferrer.

- El manuscrito 81 sería una copia del manuscrito X. Realizado aproximadamente entre 1470 y 1480, mantendría la disposición del texto según el antígrafo X, incorporando en el calendario la festividad de San Vicente Ferrer. Un añadido que por su sencillez (sólo una línea) podía encontrarse en el calendario del manuscrito X de 1409 desde 1456.

- La inviabilidad de que el ms.81 sea en origen de 1409 reside en el hecho de que el manuscrito es obra de la misma mano, y no es probable que el añadido, datado entre 1470-1480 por criterios formales de la letra, se realizara antes de 1456. En ningún caso pudo un mismo copista escribir el texto en 1409 y continuarlo a partir de 1456.[1389]

Gimeno propone descartar que el añadido de los 7 folios sobre la festividad vicentina del ms. 81 sea posterior a la elaboración original de este manuscrito, pues la escritura es uniforme, de la misma mano. Que una personalidad investigadora como la de Gimeno nos orientara en estas cuestiones ajenas a nuestro conocimiento fue todo un privilegio. Sin duda merece que su aportación tenga mayor consideración que la nuestra, probablemente porque sea más acertada.

No obstante, advertimos algunos inconvenientes en la exposición de Gimeno: consideramos improbable –casi inconcebible– que las miniaturas que decoran el manuscrito 81 se elaboraran en una época tan tardía como 1470-1480. Además de Ramón Marqués, son varios los autores que han visto la mano de Domingo Adzuara (documentado entre 1397/1400 - 1440) en la producción de las imágenes. Sin proponer atribución alguna, sí nos atrevemos a descartar unas iluminaciones tan retardatarias. En este sentido suprimiríamos la opción de una copia del manuscrito original y abogaríamos por ambos añadidos –el del calendario y el del oficio vicentino–

[1389] Le damos forma de citación puesto que responde a la reproducción de un esquema manual propuesto por el profesor doctor Francisco Gimeno Blay.

directamente sobre el códice que se inició en 1409, a nuestro humilde entender, el ms. 81.

Quizá el análisis de las costuras de la encuadernación –o de las posibles marcas subyacentes– diera luz sobre el añadido posterior de folios de este manuscrito 81, disimulado con la inclusión de la festividad también post 1456 en el calendario inicial del breviario. Si el tipo de miniatura responde al primer cuarto del siglo XV, no hay por qué descartar que se empezara a elaborar en 1409 y que tal vez se demorara en su elaboración unos pocos años (nada extraño), permitiendo la incorporación del culto al Ángel Custodio. Circunstancia que no sería argumentable en el caso de la inclusión de la festividad del valenciano, puesto que resulta desproporcionado prolongar la producción más de medio siglo. Se trataría de un añadido posterior. Esta hipótesis nos obligaría a presuponer la capacidad mimética del copista, pues como indica Gimeno, todo el volumen parece de la misma mano.

Cómo llegó el texto vicentino a formar parte del manuscrito valenciano sólo presenta como certeza la cronología. Tuvo que ser no antes de 1456: incluso aunque el oficio litúrgico del valenciano estuviera ya compuesto (nunca antes de 1455), no se proclamaría hasta 1456 el 5 de abril como día oficial de su fiesta.[1390]

Al igual que ocurrió con la imagen, los textos sobre el nuevo santo contaron con el principal impulso de sus hermanos de orden. Todo lo expuesto se resume en en el mandato establecido por la propia orden dominica en el desarrollo de su capítulo general de 1456 en Montpellier:

> *Et volumus et mandamus, quatenus in singulis conventibus nostri Ordinis festum eius celebretur die quinta aprilis; pro qua in calendario ubique ponatur et de eo fiat officium sub toto duplici cum hymnis et antiphonis et responsoriis, prout in presento capitolo Magistro Ordinis fuit commissum*.[1391]

A buen seguro la casa dominica valenciana –donde dio sus primeros pasos hacia la santidad Ferrer– dispondría de algún ejemplar de esos textos, que pronto formarían parte de un códice de la catedral. No nos cabe duda al respecto pues Sanchis Sivera

[1390] Ya dimos noticia sobre la circulación de algunos textos recopilatorios de la vida y milagros del santo en el contexto del proceso de canonización, sin embargo no cabe duda que los incluidos en el manuscrito 81 son post-canonización.
[1391] Cfr. "Acta Capitulorum Generalium...", cit., pp. 263-264. Retomaremos más abajo esta entrada.

informaba que Nicolau Vallés "*va escriure per a la Nostra Catedral, des del 1458 al 1468, un llibre amb les benediccions de «naus galeres e banderes», l'Ofici de sent Vicent Ferrer, un Epistolari...*".[1392] También sabemos que en 1460 el miniaturista Pedro Domínguez participó en *caplletrar los officis* de Santa María Egipcíaca y San Vicente Ferrer para la catedral, por los que cobró *vint sols*.[1393]

Las noticias son muy jugosas por dos aspectos. En primer lugar se constata la temprana difusión del Oficio litúrgico en fechas tempranas en nuestro territorio, y mucho más relevante, en nuestra catedral, institución que encargó los trabajos a Vallés y a Domínguez. Pero lo verdaderamente sugestivo es confrontar esta circunstancia con el devenir del ms. 81. Los albaceas de Joan de Prades –quien compró el posible códice en 1431– donaron a la catedral un misal y un breviario en 1450 tras la muerte de su propietario.[1394] ¿Cabe la opción de identificar el ms. 81 como un códice del primer cuarto del siglo XV que acabó en la catedral por las últimas voluntades de Prades y al que se le añadió un oficio litúrgico escrito por Nicolau Vallés a partir de 1458? Se trata de una hipótesis que presenta como hándicaps tanto la uniformidad de la letra (cabría analizarla en base a la homogeneidad en la factura de los copistas de las seis primeras décadas del siglo XV), como, mucho más comprometedor, la omisión de buena parte de la producción manuscrita de la catedral.

9.3. Composición del texto

Se presenta como uno de los elementos más complejos de analizar por las trabas ya anunciadas: la multiplicidad de fuentes disponibles y la disposición textual del manuscrito. Para un análisis exhaustivo es imprescindible la actuación de un especialista en liturgia medieval, porque comprobamos que además del himno –del que circulaban varias versiones– el oficio incorpora el antifonario y los responsorios concretos de la festividad, así como diversas lecturas del Nuevo Testamento con claro sentido ritual, aplicado a las concretas excelencias del santo que se celebra y no siempre

---

[1392] SANCHIS SIVERA, José. *Estudis d'història cultural* (edición de Mateu Rodrigo). València-Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999, p. 61, envía a "*Llibre d'obres de la catedral corresponent a dit anys, fols. 22, 29*" del Archivo de la Catedral de Valencia.

[1393] VILLALBA DÁVALOS, *La miniatura valenciana*..., cit., p. 255.

[1394] ALEIXANDRE TENA, *La Ciudad de la*…, cit, p. 121.

incluidas en los invitatorios.[1395] Todo lo descrito, interrumpido sin aparente coherencia, por una *Vita* del santo.

Comenzamos analizando el oficio litúrgico, del que nos consta la elaboración de varias versiones tempranas, al menos del himno y del antifonario. Probablemente la primera del propio Ranzano, posteriormente adaptada por Auribelli. Al menos una certeza podemos aportar: La versión del himno del códice valenciano es la reproducida en el ya citado volumen 52 de la serie *Analecta Hymnica Medii Aevi*. Atribuida tradicionalmente a Auribelli, algunos estudios han puesto en tela de juicio esa autoría de este himno.

La estructura del oficio litúrgico contaba como piedras angulares con el himno y el antifonario, compuesto frecuentemente por una misma persona al menos en las versiones tempranas, como parece en el caso de la conservada en la catedral.[1396] Es importante reseñarlo porque son varios los estudios (además de los propios libros corales del siglo XV) que presentan exclusivamente el antifonario de manera independiente al himno, del mismo modo que son conocidas las compilaciones de himnos que no incluyen el antifonario. Una de los valores esenciales del manuscrito valenciano es la inclusión de ambos, junto a las lecturas bíblicas acordes a la festividad del santo, las preces y la propia biografía, componiendo un rico tapiz devocional.

Estuvo comúnmente aceptado que la composición íntegra del oficio la realizó Marcial Auribelli, el ya conocido Maestro General de la Orden entre 1453-1462 y 1465-1473, quien desde su llegada al cargo requirió enérgicamente la resolución de la

---

[1395] Más abajo desgranamos el problema de la atribución del oficio litúrgico y de las versiones. No obstante, para ilustrar con otro ejemplo la diversidad de versiones del himno que circularon, pueden contrastarse algunos textos recopilados en diversos volúmenes de la ya citada colección *Analecta Hymnica Medii Aevi*. Presentan escritos totalmente diversos para recitar tanto en *ad vesperas*, como *ad nocturnas* y *ad laudes.* Cfr; BLUME, Clemens (ed.). "Thesauri Hymnologici Hymnarium. Die hymnen des Thesaurus Hymnologicus H. A. Daniels und anderer Hymnen-Ausgaben. II. Die Hymnen des 12.-16 Jahrhunderts". *Analecta Hymnica Medii Aevi*, vol. 52. Leipzig: O. R. Reisland, 1909, pp. 321-324, documentos 378-380 (que coinciden casi íntegramente con los contenidos en el breviario valenciano), con DREVES, (ed.), "Hymnodia Hiberica…", cit., pp. 275-276, documentos 481-483. Es preciso aclarar que hemos consultado las obras clásicas para la elaboración de este apartado, hallando ciertos anacronismos parcialmente revisados por los especialistas, cuyos trabajos citamos oportunamente.

[1396] Quizá sea una obviedad, pero dejamos constancia porque la indicación nos ha servido de herramienta para aislar y comprender la composición del texto.

canonización de Vicente Ferrer.[1397] Una prueba que parecía irrefutable es el acróstico diseñado a lo largo del oficio (himno y antífonas) que podemos leer en el manuscrito valenciano. Al unir las iniciales de cada uno de los versos que conforman el himno de vísperas obtenemos "MARTIALLIS". Si procedemos de manera similar con las iniciales de las tres antífonas del primer nocturno, podemos leer "AUR", al igual que ocurre con las iniciales de las tres antífonas del segundo nocturno –que dan como resultado "IBE"–, y con las del tercer nocturno, que completan el apellido del supuesto autor ("LLI"). El acróstico culmina con las iniciales de las antífonas de laudes, que componen el verbo "FECIT". En conclusión, el conjunto del acróstico reza "MARTIALLIS AURIBELLIS FECIT". Cuestión que parece no dejar lugar a dudas y parece corroborarse a tenor de la traducción que realizó Antist de las citadas Actas del Capítulo General de 1456 celebrado en Montpellier:

> A cinco de abril y que en razón de esto se asiente en el calendario aquel día y que se haga de él Oficio como de Todo Doble, con los Hymnos y Antiphonas y Responsorios conforme se ha encargado en este Capítulo General al Reverendísimo Maestro de la Orden.[1398]

No obstante, algunos autores sostuvieron más tarde otra opción: que el autor del oficio fuera el primer biógrafo del santo valenciano, Pietro Ranzano, quien compusiera –*Iussu Martialis Auribelli*–, el texto litúrgico de san Vicente Ferrer.[1399] Coniglione presenta una prueba documental para sostener su teoría. Se ampara en el contenido de un folio del ms.112 de la Casanatense, datado entre 1463-1469, en el que Ranzano escribe de propia mano con qué criterios compuso el oficio, buscando satisfacer en parte los gustos del promotor Auribelli.[1400] Los citados autores defienden que Ranzano, por

---

[1397] Véase un ejemplo de la habitual atribución del himo a Auribelli en: VENCHI, Innocenzo. *Catalogus Hagiographicus Ordinis Praedicatorum*. (Editio altera ab auctore revisa et aucta, prodit cura Fr. Francisci Mariae Ricci, O.P.). Roma: Postulatio generalis, 2001, p. 88.

[1398] ANTIST, *La vida y historia*…, cit., p. 45, traduce lo recogido en "Acta Capitulorum Generalium...", cit., pp. 263-264. A partir de este texto se pensó durante muchos años que fue Auribelli el único creador del oficio del valenciano, circunstancia puesta actualmente en entredicho, no sólo por autores del pasado a los que citaremos exponiendo sus teorías (caso de Coniglione o Barilaro), sino por referencias esenciales para nuestra tesis, como por ejemplo Smoller.

[1399] CONIGLIONE, Matteo Angelo. *La provincia dominicana di Sicilia: notizie storiche documentate*. Catania: Tip. F. Strano, 1937, pp. 30-31. Barilaro retoma la idea en BARILARO, "Pietro Ranzano, vescovo...", cit., p. 46.

[1400] La noticia supuestamente autógrafa de Ranzano reza: "*Nota quod huius officii compositor omnes psalmorum matutinalium antiphonas duplicavit. Nam alteras voluit desinere in dictiones similiter desinentes more gallorum. Id enim placuit Magistro Ordinis, cuius iussu fuit ipsum officium compositum.*

amistad, suprimió el *Iussu* del acróstico. De lo que no cabe duda es de la permeabilidad de los textos. Desde el primer versículo aparecen notorias divergencias entre la configuración del himno de Ferrer presente en el manuscrito valenciano y el de la Casanatense. El himno conservado en el *Breviarium Valentinum* comienza con *Mente iocunda*, mientras que el de la Casenatense se inicia con *Mentibus letis*, anunciando posteriores variantes de relevancia.

Por otro lado, en el supuestamente autógrafo de Ranzano sólo se manifiesta una ruptura del acróstico ya explicado en la versión de Valencia. El inicio de la séptima estrofa del himno conservado en el manuscrito 81 de la catedral, *Linguaque sancta populos docebas* (cuya "L" inicial corresponde a la séptima letra de Martiallis), se transforma en el manuscrito de Ranzano en *Quae pie verbo populos docebas unico.*[1401]

El estudio de mayor vigencia sobre la composición del oficio litúrgico sigue siendo el de Roy, quien llegó a establecer al menos tres versiones distintas del Oficio de Ferrer que circularon durante el siglo XV, evidenciando la necesidad de revisar lo que parecían verdades inamovibles. La primera de Ranzano (bajo encargo de Martial Auribelli, encargado antes de 1463). Una segunda –concebida como revisión de la primera– realizada por Auribelli después de 1463. La tercera se elaboró en España, y pudo ser incluso anterior a la del maestro de la orden.[1402]

Alteras composuit absque huiusmodi syllabarum ultimarum consonantia: quo more sancti veteres patres usi sunt. Quisquis igitur eligat eas, quas dicere maluerit. Utrasque enim idem Magister auctoritate Pontificis approbavit." Una aproximada traducción podría ser: "Nota que el compositor del oficio ha escrito una doble serie de todas las antífonas en los salmos del matutino. Unas quieren ser acabadas con asonancias según gustó al Maestro de la Orden. Así de hecho gustó al Maestro de la Orden, por encargo del cual fue compuesto el mismo oficio. Las otras se compusieron sin tal asonancia en las últimas sílabas: siguiendo el uso de los antiguos Santos Padres. Cada uno elija cual de ellas prefiere pronunciar. Puesto que tanto unas como otras han sido aprobadas del citado Maestro con la autoridad del Papa". Cfr. CONIGLIONE, *La provincia...*, cit., pp. 30-31, nota 3.

[1401] José Teixidor daba cuenta de la composición del acróstico de "*Martiallis Auribelhi fecit*", de la que podría deducirse otra versión ligeramente modificada por la sustitución de una "L" de Auribelli por una "H". Cfr. TEIXIDOR, *Vida de…,* vol. II, cit., p. 592.

[1402] ROY, "Les sources de...", cit., pp. 283-304. Para comprobar la dificultad del análisis dejamos constancia también de otra cuestión poco considerada: muchos de los versos que componen este y otros himnos son fruto de producciones heterogéneas y se emplean en diversos ritos. Así se explica que sólo algunos de los versos que componen el himno de Ferrer *ad vespera* se identifiquen en el *Repertorium Hymnologicum* de Chevalier. Es el caso del "*Alma [alme* en la compilación de Chevalier*]vincenti veneranda cuius*". Cfr. CHEVALIER, Ulysse (ed.). *Repertorium Hymnologicum*: *Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'église latine depuis les origines jusqu'à nos jours*. Tomo I. Louvain: Lefever, 1892, p. 56, entrada 909.

Pese a los esfuerzos del apreciado Francisco Gimeno por obtener el documento original conservado en la Casanatense nos ha sido imposible su estudio. Sin el completo cotejo solo podemos dar algunas pinceladas, tanto en este asunto como en la biografía del santo incluida en el manuscrito de la catedral.[1403] La comparación debiera ampliarse a otros códices con contenidos similares como el manuscrito 2786 de la Biblioteca Comunale Augusta en Perugia, ff. 189r.-198r., o el manuscrito 1760 de la Biblioteca Municipal de Trento, ff. 32-38.[1404]

Aunque la cuestión queda abierta, desgrana parte el contenido del oficio litúrgico, compuesto por el himno, el antifonario y el responsorio. Estos últimos coinciden prácticamente con lo que se presenta de manera individualizada (sin el himno ni la biografía) en un manuscrito conservado en Bolonia realizado en torno a 1475.[1405]

Por último, antes de abordar la biografía incluida en el manuscrito cabe señalar las entradas del Nuevo Testamento destinadas a plasmar a través de las Sagradas Escrituras la confirmación de la santidad del valenciano, seguidas del responsorio creado exprofeso. A diferencia del himno, de las antífonas y del responsorio, no hemos hallado fuente que proponga la asociación de los pasajes bíblicos a la festividad del santo, y por lo tanto desconocemos si su inclusión corresponde a una idea primigenia en la concepción del oficio litúrgico difundida a posteriori o a la decisión de los promotores de cada volumen. Optamos por la primera posibilidad, dada la adecuación de su contenido a las cualidades del homenajeado, en este caso Ferrer. Debe notarse que muchas de las entradas bíblicas y el responsorio correspondiente sólo presentan las

---

[1403] Debe considerarse que el códice, según Coniglione, contiene diversos textos manuscritos del propio Ranzano, con información sobre el encargo de Auribelli, pero también la carta a Giovanni da Pistoia, y los extractos de la Vida de Ferrer que decidió enviarle. La web de la institución sólo permite consultar cuatro de los 60 folios tocantes a Ferrer del manuscrito 112. Cfr. BIBLIOTECA CASANATENSE. "Manoscritto". En: http://opac.casanatense.it/Record.htm?idlist=&record=19917168124917353409 (Fecha de consulta: 23/11/2015).

[1404] Además del manuscrito boloñés que citamos en la nota siguiente o el Antifonario k. 509, nº. inv. 39847, de la Bayerische Graphische Sammlung (Munich), ya citado en el capítulo 7. Para el contenido del manuscrito perusino, cfr. LATROBE UNIVERSITY. "S. Vincentii Ferrerii Confessoris O.P.". En: http://www.lib.latrobe.edu.au/MMDB/Feasts/l14040500.htm (Fecha de consulta: 16/11/15).

[1405] Sólo se perciben pequeñas modificaciones de forma en algunas expresiones, así como la inclusión cíclica de la expresión Allelluia. Se trata del Coral 1018 conservado en la Biblioteca del Convento Patriarcale di San Domenico en Bolonia al que ya aludimos al tratar la expresión *Timete deum clamat sepius venit hora iuduci eius* en el capítulo de la estereotipación de la imagen de Ferrer. Digitalizado por FANTI, Alessandro. "Corale 1018. Convento Patriarcale di San Domenico in Bologna". En: https://www.flickr.com/photos/98986775@N08/sets/72157637698771136/ (Fecha de consulta: 23/11/2015).

palabras iniciales del texto que se debía pronunciar. El oficiante del siglo XV, familiarizado, no tendría problema en recitar todo el pasaje, cuestión que dificulta una lectura actual para alguien poco ducho en la materia, como es nuestro caso. La solución pasa por cotejar el contenido del manuscrito 81 referente a Ferrer con otros manuscritos coetáneos con textos similares –algunos indicados– nunca idénticos en los casos consultados.

Sirvan de ejemplo los primeros *capitula* referentes al valenciano que aparecen en el oficio conservado en la catedral: *Michi autem minimo sanctorum data est gratia in gentibus evangelizare investigabiles divitias Christi. et illuminare omnes que sit dispensatio sacramenti*. Se trata de un texto de Pablo (Ef 3,8-9) cuyo significado esencial es aplicable a san Vicente Ferrer. El responsorio inmediato redactado en el manuscrito valenciano indica: *In urbe nobili valentie.* Este texto es el íncipit de un responsorio más elaborado, cuyo desarrollo lo hallamos algunas líneas más abajo.[1406]

La *Vita* de Ferrer es el texto más sencillo de individualizar dada su composición en prosa, aunque sufra diversas interrupciones por la inclusión de los otros elementos ya descritos. Uno de los aspectos llamativos es que en la confrontación con las principales vidas de Ferrer no hemos encontrado ninguna que se ciña a la que a continuación publicamos, si bien es casi infinito el camino por recorrer. ¿Puede ser alguna de las vidas que al parecer escribieron otros autores y que no nos han llegado? La interrogación se debe a que las diversas biografías del santo presentan grandes concomitancias, recuérdese la ausencia del concepto moderno de plagio. Además serían varias versiones las que circularon de cada una de ellas. Afirmarlo es atrevido, y más siendo un campo que escapa a nuestra especialización.

Así empieza la *Vita* de Ferrer en el manuscrito de la catedral, concretamente en el folio 484r.:

> *Beatus vincentius ex valentia clarissima yspanie civitate et ex ferrariorum antiqua honestaque famiglia nativitas eius duxit originem. Parentes eius etatem maturiorem tam honeste religioseque transegerunt: Quod non inmerito tam insignem filium habere meruerunt. Quantus autem et qualis fuisset vincentius evasurus. Dupplici iudicio matri gravide existenti ostensum est. Unde fuit cum antesingulos filios quos*

[1406] En el f. 484v. puede leerse: "*in urbe nobili valentie generosis ortus natalibus sincere puer innocentie ingenuis prepollet moribus nature pariter et gratie*."

genuerat. Non sine maxima molestia utero gestavisset. Vincentio tamen gravida. Nichil moleste ei inferebatur. Imo tanta erat in ea agilitas. Tantusque corporis robur. Quantum robur si non esset gravida habuisset. Alterum fuit quod existens eodem filio gravida. Tanquam vocis canis latrantis.

Por su parte, la original *Vita* escrita por Ranzano comienza narrando el prodigio y significado concerniente a la elección del nombre. No obstante, en el segundo apartado se lee:

> *Beatus Vincentius ex Valentia, clarissima Hispaniae civitate, et ex antiqua honestaque Ferrariorum familia nativitatis duxit originem. Parentes ejus, post peractam in multis corporis deliciis juventutem, maturiorem aetatem cum tanta morum elegantia et tam honeste tamque religiose transegerunt, quod non immerito tam insignem filium habere meruerunt. Inter cetera vero quibus eorum vita laudabilis reddebatur,…* [1407]

El inicio es prácticamente idéntico, pero paulatinamente varía en el desarrollo. De hecho, hay que leer dos folios más de Ranzano (sobre los hermanos de Ferrer o las señales recibidas por el padre del nuevo santo) hasta llegar a las dos maravillas que anunciaban a la madre la excelencia de Ferrer. El texto del Breviario valentino finaliza con la expresión "*Et ex ipso corpore mira odoris fragantia diutius durans emanavit*", mientras que la de Ranzano concluye "*Eadem quoque hora, mira ac suavissima odoris fragrantia ex corpore ejus redundavit*".

En este sentido el texto del ms. 81 podría interpretarse como un resumen de lo escrito por Ranzano. Pero, ¿cómo discernir si son de la misma mano? Puesto que lógicamente no es la *Vita* oficial (de una extensión infinitamente superior), ¿puede ser el resumen de la biografía de Ferrer que Ranzano extrajo del libro 20 de su obra Annales para enviarla a Giovanni da Pistoia en 1463 que va incluida en el manuscrito 112 de la Casanatense? Sigue presente la imposibilidad de estudiar el manuscrito de Ranzano, no obstante, a partir de los fragmentos del texto editados por Smoller no parece que se trate del mismo documento.[1408]

A buen seguro no es la Vida de San Vicente Ferrer que Antonino de Florencia incorporó en su *Chronicon* antes de 1459, pues no existe ninguna concomitancia

[1407] RANZANO, *Vita sancti...*, cit., p. 482.
[1408] Cfr. SMOLLER, *The Saint and…*, cit., capítulo 5, notas 29-30.

textual, a diferencia de lo señalado respecto a los textos de Ranzano.[1409] Tampoco es la que Francisco Castiglione, secretario de Antonino de Florencia, redactó antes de 1470.[1410]

El texto que se adhirió posteriormente a la *Legenda aurea* compilada por De la Vorágine suscita argumentos similares a los empleados en la comparativa entre el manuscrito 81 y la *Vita* escrita por Ranzano.[1411] Se percibe una notable dependencia, pues son muchas las frases prácticamente idénticas salvo por tan pequeños como habituales cambios de composición. Sin embargo, algunos textos pueden individualizarse puesto que se ampliaron o redujeron su estructura de manera distinta. Por ejemplo, en el manuscrito conservado en la catedral, al narrar la aparición de Cristo en Aviñón en 1398, se incluye la exhortación del Hijo: *Surge vade predica adhuc expectabo a te*, cita ausente en la *Legenda aurea*. Es notable que mientras el contenido de la biografía del santo del ms. 81 concentra sus esfuerzos en presentar al valenciano como modelo de vida santa por su ascetismo, devoción y capacidad de predicación, la *Leyenda aurea* ahonda en la capacidad taumatúrgica del santo, sobresaliendo el milagro del niño descuartizado, apenas aludido en el *Breviarium Valentinum*.[1412]

Conclusivamente, y conscientes de nuestras limitaciones, no hemos hallado ningún otro texto que soporte la identificación comparativa con la biografía de Ferrer en el breviario valentino. Confiamos en que sirva de punto de partida para los especialistas.

[1409] Cfr. SAN ANTONINO DE FLORENCIA, *Chronica Antonini: tertia pars…*, cit., título 23, capítulo VIII.

[1410] Publicada, entre otros trabajos, como apéndice en WITTLIN, "Sobre les…", cit., pp. 16-27.

[1411] Hemos tomado el conocido texto hagiográfico en versión latina de VORAGINE, Jacobi A. [DE LA VORÁGINE, Santiago]. *Legenda aurea. Vulgo Historia Lombardica dicta*. (Recensuit Dr. Thomas Graesse). Lipsiae: Impensis Librariae Arnoldiana, 1850, pp. 945-947. Volumen digitalizado por la BODLEIAN LIBRARY en: https://books.google.es/books?id=LcUUAAAAQAAJ&pg=PA946&lpg=PA946&dq=Cap.+CCXXXII+dE+SANCTO+vINCENTIO+CONFESSORE+SACRI+ORDINIS&source=bl&ots=KRn_j3cAko&sig=OPXwx9PYuGO2krQ4vtYzl1bx6o&hl=es&sa=X&ved=0CCQQ6AEwAGoVChMIp8GOubSMxwIVCJvbCh1kXAEA#v=onepage&q=Cap.%20CCXXXII%20dE%20SANCTO%20vINCENTIO%20CONFESSORE%20SACRI%20ORDINIS&f=true (Fecha de consulta: 03/11/2015).

[1412] Cfr. VORAGINE, *Legenda aurea…*, cit., p. 946 y la cuarta antífona "*in laudibus*" que se reproduce más abajo.

9.4. Disposición del texto y necesidad de una descripción crítica

En el folio 483r. podemos leer *In natale sancti Vincentii, confessoris, in primis vesperis super psalmo Antiphona.* El conjunto de textos para la celebración de la festividad del santo dominico comienza con una antífona, respondida con el salmo 112 y con la lectura de Ef 3,8-9 como se indicó. Tras el responsorio *In urbe nobili*, se incorporan las nueve estrofas del himno *ad vesperas* con el acróstico "Martiallis". Cerrando el folio se retorna al antifonario. En el verso del folio, tras una oración no hallada en otros antifonarios, se pasa al Oficio *in matutinis*, con invitatorio y lecturas bíblicas, dando paso al himno que correspondería *ad Nocturnas*, siguiendo la compilación de Blume.[1413]

A posteriori se incluyen las antífonas *in primo nocturno*, que dan pie a las tres primeras *lectiones* de la vida del santo, intercaladas con los oportunos responsorios, ocupando un par de folios. Antes de la *lectio quarta*, se incorporan las antífonas propias de *in II nocturno*. Así, los folios 485v.-486r. contienen las *lectiones* cuarta (en su última parte) quinta y sexta, incluyendo los responsorios correspondientes entre cada lectura. El verso del folio 486 incluye un responsorio tras la sexta lectura de la Vida de Ferrer, así como el antifonario correspondiente a *in tercio nocturno,* al que le sigue una lectura de Lucas y una homilía de san Gregorio. La séptima *lectio* no viene señalada por la habitual numeración sino que va encabezada con *Item de vita sancti Vincentii*. Esta séptima lectura continúa en el folio 487r. Tras el responsorio conveniente, da inicio la octava lectura, que alcanza el verso del folio 487. La seriación se repite: responsorio, *lectio IX* (que llega hasta el folio 488r.), responsorio, y las tres primeras de las cinco antífonas compuestas para *in laudibus*. Los dos últimos folios incluyen las antífonas restantes de *in laudibus*, el himno *ad laudes* que Blumme asoció a Auribelli, así como otras antífonas y otras lecturas *ad tertiam*, *VI* y *IX*.

Reforzando el aspecto señalado sobre el carácter de prontuario, al menos en algunas partes, destacamos, casi al final del texto, un subrayado con tinta roja en el original para advertir de todo lo que se debe recitar *in secundis vesperis.*[1414] Tras la

---

[1413] BLUME (ed.), "Thesauri Hymnologici…", cit., p.322.

[1414] El subrayado destaca "*in secundis vesperis. Antiphones de laudibus, psalmi, sicut unius confessoris non pontificis.*"

antífona y el salmo reservados para *ad magnificat*, el último rezo sólo indica la repetición de un texto advertido más arriba (*ut supra*).

Realizar una edición crítica del texto es un asunto al que no podemos enfrentarnos. Si ya es arriesgada la edición de cualquier texto medieval, la naturaleza compleja de estos escritos nos aleja de cualquier expectativa. Sirva de ejemplo, además de todo lo visto en torno al oficio, que las antífonas que publicamos no se recogen en el que se antoja como más importante texto al respecto, el *Corpus antiphonalium officci*, de ahí la necesidad de contrastar con otros manuscritos, en algunos casos ya propuestos.[1415] Así pues, nos limitamos a transcribir el texto aportando algo de información en su parte inicial con objeto de comprenderlo mejor, sugiriendo la posterior revisión y ampliación a todo el conjunto por parte de filólogos. Respetamos las rúbricas del texto coloreadas, aunque modificamos la puntuación –siguiendo la propuesta de Francisco Gimeno– con objeto de una mejor comprensión. Tanto la numeración de los folios como las contadas aportaciones al texto las advertimos entre corchetes. La lectura dudosa de alguna palabra se indica mediante un signo de interrogación entre paréntesis.

9.5. Manuscrito 81 del Archivo de la Catedral de Valencia. [*Breviarium Valentinum*] Folios 483r.-489r.

[CCCCLXXXIIIr.]

In natale sancti Vincentii, confessoris, in primis vesperis super psalmo Antiphona

Diem nove laudis et glorie letum ducat cetus fidelium quo sublime decus hesperie gratulante turba celestium a principe superne curie bine sumpsit corone premium. [1416]

[1415] HESBERT, Renato-Joanne (ed.). *Corpus Antiphonalium Officii.* 6 volúmenes. Roma: Herder, 1963-1979.

[1416] Así comienza también el antifonario boloñés ya citado. Un desaparecido proyecto en la red que pretendía recopilar un buen número de cantos medievales señala este texto como una antífona de vísperas del oficio litúrgico de Vicente Ferrer. Cfr. HLUB. "Vincencius Ferrer (1)". En: http://hlub.dyndns.org/projekten/webplek/CANTUS/cgi-bin/LMLO/LMLO.cgi?X=VI41 (Fecha de consulta 25/11/2015). Aunque el enlace sigue vigente, el proyecto –y su página de presentación– no están operativos, circunstancia que nos invita a no incorporarlo en la bibliografía.

Ps. Laudate pueri.[1417]

Capitula **M**ichi autem minimo sanctorum data est gratia in gentibus evangelizare investigabiles divitias Christi. et illuminare omnis que sit dispensatio sacramenti.[1418] Deo gratias.

Responsorium In urbe nobili valentie.[1419]

Hymnus

Mente iocunda iubilent fideles
vocibus hymnos resonent canentes
nam datus mundo novus est precator
ante tonantem.

Alma vincenti veneranda cuius
Hic dies totus colitur per orbem
Quas tibi cantat chorus hic fidelis
accipe laudes.

Rite mox annis teneris peractis
predicatorum sitiens adisti
ordinem servans documenta patrum
mente pudica.

Tactus e celis operam dedisti
litteris sacris utriusque legis
quas docens vere(?)[1420] fidei replesti
lumine mundum.

Inde fervent cito iam propinquum.

[1417] Sl 112,1. Es especialmente interesante el contraste con el manuscrito de Bolonia que sólo incluye la primera palabra del salmo, *Laudate*. No obstante, a continuación puede leerse *Alleluia* y *Euouae*, regla mnemotécnica para referenciar la secuencia de tonos y distribución de las sílabas, circunstancia que refleja su empleo para ser cantado, a diferencia de lo que ocurre en el manuscrito 81, que no da pistas sobre si se interpretó de manera musicalizada.
[1418] Ef 3,8-9.
[1419] Como se indicó es el íncipit del responsorio que se reproduce íntegramente en el folio 484 v. Se incluye también en el manuscrito 2786 de la Biblioteca Municipal ya citado.
[1420] En BLUME (ed.), "Thesauri Hymnologici…", cit., p. 321, aparece "verbo" en lugar de "vere".

Seculi finem fore nunciasti
ut deum gentes timeant patenter
vociferando.

Ângelus alter penitus fuisti.
Ille qui celum medium volabat
nuncians cunctis populis et linguis
iuducis horam.

Linguaque sancta populos docebas
Rebus et signis variis probabas
languidis reddens Cruce sanitatis
robora membris.

Inter electos modo collocaris.
Semper in celis meritis triumphans.
Fulgidis sertis redimitus omni
tempore mundi.

Summo sit Christo salus et perhennis
Gloria patri pariterque sancto
Flamini quorum sine fine virtus
regnat in orbe amen.[1421]

Versiculus

Ora pro nobis.[1422]

[1421] Las nueve estrofas conforman el Himno *ad vesperas* atribuido por lo general a Auribelli, aunque ya dimos cuenta de la complejidad del asunto. Algunas fuentes clásicas que no pusieron duda alguna en cuanto a la atribución son: LOBINEAU, Dom Gui-Alexis. *Les vies de saints de Bretagne et des personnes d'une éminente piété qui ont vécu dans la même province, avec une addition à l'Histoire de Bretagne*. Rennes: Compagnie des Imprimeurs-Libraires, 1725, p. 311; BLUME, (ed.), "Thesauri Hymnologici…", cit., cit., p. 322. Las dos primeras estrofas también aparecen en CHEVALIER (ed.), *Repertorium Hymnologicum…*, cit., documentos 11474 y 909, respectivamente, quien envía a la *Hymnodia Hispanica*, publicada por el jesuita Faustino Arévalo en Roma, en 1786, concretamente a los himnos 280 y 282. Ya advertimos las notables diferencias en algunos de los versos respecto a la versión de Ranzano conservada en la Biblioteca Casenatense. Por ejemplo, el primer verso *Mente iocunda*..., es sustituido en la versión de Ranzano por *Mentibus letis*... Cfr. CONIGLIONE, *La provincia dominicana*..., cit., p. 31.

[1422] La antífona 8164 recogida en HESBERT (ed.), *Corpus Antiphonalium…*, cit., comienza de idéntica forma, pero se asocia a la vigilia y festividad de san Benedicto. Además, se trata de un habitual recurso

Ad Magnificat

Antiphona

Qui prophetico fretus lumine mira de mundi fine docuit in occiduo terre cardine ut sol vincentius occubuit et septus angelorum agmine lucidas sedes celi tenuit.[1423]

Ps.

//[CCCCLXXXIIIv.]

Magnificat.[1424]

Oratio

Deus qui gentium multitudinem mira beati vincentii confessoris tui predicatione ad cognitionem tui nominis venire tribuisti praesta quaesumus ut quem venturum iudicem nunciavit in terris. Praemiatorem habere mereamur in celis dominum nostrum Ihesum Christum.[1425]

In matutinis

Invitatorium

Veneremur Christi vultum. Quem Vincentius predicavit

V. Iudicem esse venturum.

Ps. Venite exultemus[1426]

Hymnus

Lumen in terris populi fidelis.

---

empleado durante las letanías. En el Breviario Valenciano editado por Francisco Romano en 1533 conservado en la Biblioteca Histórica de la Universitat de València (signatura R-2/219), la antífona es sustituida por el versículo *Os iusti meditabitur sapientiam*.

[1423] Antífona incorporada al igua que el resto y los invitatorios (sirva de ulterior aviso), en el libro coral de Bolonia.

[1424] Probablemente refiera Lc 1,46-55.

[1425] Una institución dominica, la Dominican House of Studies. Priory of the Immaculate Conception, ofrece un recurso en la web donde se incorpora esta *oratio* dentro del ciclo del santo valenciano. Cfr. DOMINICAN HOUSE OF STUDIES. PRIORY OF THE IMMACULATE CONCEPTION. "Prayers: sanctoral cycle". En: http://www.dhspriory.org/kenny/Chant/PrayersS.htm (Fecha de consulta: 04/11/2015).

[1426] Sl 94,1.

Civis et celi modo factus alti.
Acta vincenti tua continentes.
Dirige voces.

Flore primevo nitide iuvente
Eligens pure documenta vite.
Ordinis magnum sequeris parentem
predicatorum.

Luce doctrine rutilans serene.
Ambitum terre pelagique lustrans.
Semper credenti resonando sacrum.
Pectore verbum.

Dum viam cunctis reserans salutis.
Orbis occasum canis et propinquum.
Mire te clarum genus esse reddit
prodigiorum.

Hinc velut solis radius cadentis.
Conditus terra britonum remota.
Pulcrior regnis oriens supernis.
Ethera scandens.

Angelus septus decoratus astris.
Doctor et virgo geminis coronis.
Inter illustras animas refulges
munere Christi.

Sit patri nato pariter coevo.
Flamini sancto salus una cuius.
Nomen in celis sine fine laudat
spiritus omnis amen. [1427]

[1427] Himno *ad nocturnas*, véase: BLUME, (ed.), "Thesauri Hymnologici…", cit., pp. 322-323 (himno 379). La primera y tercera estrofa aparecen en CHEVALIER (ed.), *Repertorium Hymnologicum…,* cit., documentos 10743 y 10659, donde se envía, respectivamente, a TAMAYO DE SALAZAR, Juan.

In primo nocturno

Antiphona

Attentam matrem reddidit latrans in ventre catulus.
Ut quereret quem edidit qualis esset infantulus.

Ps. Beatus vir.[1428]

Antiphona

Vincentii sublimitas que sit futuro tempore. Matris monstrat agilitas roburque datum corpore.

Ps. Quare fremuerunt.[1429]

Antiphona

Religionem inclitam postquam subit dominici. Virtutem sibi prestitam laude monstrat multiplici.

Ps. Domine, quid.[1430]

Versiculus Iustus germinabit.[1431]

Pater noster.

Versiculus Iustus ut palma florebit.[1432]

Lectio prima

//[CCCCLXXXIIIIr.]

Martyrologium Hispanorum, vol. II. Lyon: Borde, 1652, p. 515, y a ARÉVALO, *Hymnodia hispanica*…, cit., himno 281.

[1428] Sl 1,1.

[1429] Sl 2,1.

[1430] Sl 3, 2.

[1431] Recogido en HESBERT (ed.), *Corpus Antiphonalium*…, cit., versículo 8116, asociado a las oraciones dedicadas a diversos confesores (*comm.Unius confessoris*).

[1432] Sl 91,13 incluido a su vez como versículo 8117 en la compilación de HESBERT (ed.), *Corpus Antiphonalium*..., cit., también asociado a las oraciones dedicadas a diversos confesores (*comm. Unius confessoris*).

Beatus vincentius ex valentia clarissima yspanie civitate et ex ferrariorum antiqua honestaque famiglia nativitas eius duxit originem. Parentes eius etatem maturiorem tam honeste religioseque transegerunt: Quod non inmerito tam insignem filium habere meruerunt. Quantus autem et qualis fuisset vincentius evasurus. Dupplici iudicio matri gravide existenti ostensum est. Unde fuit cum antesingulos filios quos genuerat. Non sine maxima molestia utero gestavisset. Vincentio tamen gravida. Nichil moleste ei inferebatur. Imo tanta erat in ea agilitas. Tantusque corporis robur. Quantum robur si non esset gravida habuisset. Alterum fuit quod existens eodem filio gravida. Tanquam vocis canis latrantis. Ex suo utero, emitti sepius audivit. Cumque anno nullis qui deo serviebant presertim ab episcopo valentino petierit. Quid sibi vellet huiscemodi latratus responsum est ei. Nichil aliud illud fore nisi quod esset quendam infantem paritura. Qui suo tempore esset futurus uerbi dei predicator tam doctrina quam vite integritate ac fame celebritate in toto terrarum orbe clarissimus. Tu autem. [1433]

Responsorium

Sumus parens et rector gentium in vespere labentis sancti. novuum vatem misit vincentium christiani magistrum populi fert instare dei iudicium.

P. (?)[1434] Quod expectabunt cunctorum occuli.
V. Timete deum clamat sepius venit hora iuduci eius.
P. Quod

Lectio II[a]

Nato denique infante. ac quodam divino presagio ei nomine imposito. Quemadmodum parum molestie matri dederat tempore quo eo gravida tenebatur. Sic et quandiu infantem educavit. Postea vero quam attigit. Etatemque litteris et moribus informari potu

-//[CCCCLXXXIIIIv.]

it. Mirum in modum brevi tempore clarus evasit tam morum elegantia. Quam peritia litterarum. Sat enim in eo magna et admiranda religio. Inter Seculares nemo erat

[1433] Primer fragmento de la Vida del santo, siempre introducidos por el correspondiente ordinal de la *Lectio*, excepto en la séptima, sustituido por "*Item de vita sancti Vincentii*."
[1434] Posiblemente esta rúbrica "P", que como veremos aparece en varias ocasiones, sea la abreviatura de *Preces.*

valentie. Qui eo aut sepius ecclesiarum limina frequentasset. Aut avidius predicatorum doctrinam audivisset. Aut crebrius ieiunasset Aut que dei laudibus. Hymnis et orationibus frequentius vaccavisset. Illud enixissime observabat. quod improborum hominum conversationem tanquam pestem fugiebat. Probos vero et eos pauperibus misericordissime sese exigebat. Et ob hoc ipsum non solum parentum introductos rebus quibus poterat. Eos frequenter refficiebat. Sed etiam partem substantie que eum contingebat. A parentibus ei concessam. Quatriduo totam pauperibus erogavit. Tu autem.

Responsorium **I**n urbe nobili valentie generosis ortus Natalibus. Sincere puer innocentie ingenius prepolet moribus. Nature pariter et gracie.

P. Oppimis afluens muneribus.
V. Sub toga regulari candida vita cepit florere splendida.
P. Oppimis

Lectio III[a]

Postea celesti rore perfusus. Agens XVIII. Annum elegit vivere sub regula. Et institutis fratrum predicatorum suscepitque eorum habitum non sine vehementissima omnium gratulatione. Quando quidem nomen ipsius. Adolescentis. Erat in civitate valentina celeberrimum. Ob quod arbitrabantur. Predicatorum ordinem. Tam insignis adolescentis virtutibus plurimum esse decorandum. Recepto igitur habitu. Singulariter legere studuit beati dominici gesta. Ut videlicet illa in primis intelligeret. Inquibus suum ducem esset imitaturus. Itaque inter alia exemplo patriarche sui dedit operam. Lectioni sanctarum scripturarum Et theologie facultati. Ut videlicet talibus

//[CCCCLXXXVr.]

armis munitus posset opportuno tempore evangelium christi longe lateque diffundere. Missus deinde Ilerdam. In qua urbe per illud tempus florebant publica liberalium artium studia. Tanta eruditione. Ac tanto celebri nomine claruit. Quod mira litterarum sacrarum adepta peritia. Et decursis competentibus annorum curriculis fuit theologorum consortio numeratus. Post hec fuit a fratribus valentiam revocatus. Moxque manifeste viderunt in eo adimpleri. Ea que ab adolescentia sua de eo multi speraverunt. Cepit enim in ipsa

urbe seminare doctrinam quam antea hauserat. Ad quem audiendum . docti pariter et in docti undique avidissime concurrebant. Tu autem.

Responsorium Christianam secutus arduam a terrenis procul Illecebris veritatem reddit conspicuam profugatis errorum tenebris oram illuminat occiduam toto factus.

P. In orbe celebris.
V. Cuius doctrina sole gratior sermo erat flamis ardentior.[1435]
P. In orbe.
Gloria patri.

In IIº nocturno

Antiphona Imitans exercicia ducis eius mirifici purgavit mundi vicia dono verbi salvifici.

Ps. Cum invocarem.[1436]

Antiphona Bellavit cum victoria vincens mundana gaudia hanc celi summa curia eum cepit cum gloria.

Psalmo Verba mea[1437]

Antiphona Emittebat uberrimas sepe plorando lacrimas christi mortem considerans eiusque corpus consecrans.

Psalmo Domine dominus noster.[1438]

V. Iustus ut palma florebit.[1439]
Pater noster.
V. Iustum deduxit dominus.[1440]

Lectio quarta

[1435] Retomaremos este pasaje al final de este apartado, ya reseñado en el capítulo 5.
[1436] Sl 4,2.
[1437] Sl 5,2.
[1438] Sl 8,2.
[1439] Véase lo explicado en nota 1432.
[1440] Versículo 8115 de la compilación de HESBERT (ed.), *Corpus Antiphonalium*..., cit. El versículo completo –*Iustum deduxit dominus per via rectas*– también se asocia a las oraciones dedicadas a diversos confesores (*comm. Unius confessoris*).

Postmodum vero ob ipsius vincentii virtutes mirificas. Exime sanctitatis nomen tandem effuggere non potuit. Quominus duos annos summum pontificem sequeretur. Essetque confessor eius et magister sacri palacii. Demum apud avinionem egregiam galliam urbem: ei gravissimis febribus occupato: Christus Ihesus mira quadam claritate coruscans apparuit. Eum mittens ad evangelizandum per universas occidentis

//[CCCCLXXXVv.]

regiones. Voluitque ut inter alia que esset predicaturus extremi iuducii diem esse nostris temporibus propinquum nunciaret et post multa quibus eum consolatus est et instruxit. Extendensque manum maxillam eius leniter tetigit. In signum singulariis famigliaritatis. Dicens ei. Surge vade predica adhuc expectabo te. Quo discendente ab eo. Finaliter ipse surrexit a lectulo sanus et ilico sese accinxit ut christi legationem diligenter exequeretur. [1441] Tu autem.

R. **N**octe sacris incumbens litteris contemplando. Vigil in studio mane pulcri ad instar syderis miro lucet doctrine radio.
P. Morbos omnis vespere generis salutari pellens remedio.
V. Nulla preteriit hora temporis qua non recti quid agat operis.
P. Morbos.

Lectio Vª

Itaque cepit evangelizans iter arripere nullus fuit fere in gallis et in yspanis locus. Ubi esset hominum habitatio in quibus uerbum dei cum multa et mirabili populorum attentione et sequela non seminaverit pervenit quoque ianuam ac circuivit multas lombardie urbes. Et amplius discurrisset nisi nuncius a Iohanne aragonum rege missus eum ob causam plurimum necessariam in yspaniam revocasset. Post factum vero ibi uberrimum fructum animarum decrevit in ipsas quoque insulas navigare. Itaque migravit ad insulas baleares que nostro tempore maiorica et minorica nuncupantur. Rex preterea Granate que est sarracenorum regio. Missis ad eum legatis petiit ut ad suum regnum proficisceretur. Ut ab eo predicari audiret evangelium christi. Nichil obstante quod machometi lege id fieri prohibetur. Cumque vincentius habita fide publica

[1441] El grueso de la *lectio IV* se centra en la ya profundamente tratada visión de Aviñón.

granatam ingressus fidem christi doceret. Et iam magna sarracenorum multitudo esset bap

-//[CCCCLXXXVIr.]

tismum susceptura. Nonnulli ex eorum satrapis id egreferentes. Regi conati sunt regni amissionem suscepturum nisi vincentius ex granata discederet. Quamobrem ipse necessitate tractus inde recessit. Et ad docendos christianos populos se convertit ut ante faciebat. Tu autem.

R. Verba perennis vite proferens animos inflamat. A stantium pectoribus humanis inserens amore donorum celestium de virtutibus alta disserens.
P. Ffrenare docet omnis vicium.[1442]
V. Illum avida turba sequitur dum hec ore divino loquitur.
P. Ffrenare do[cet].[1443]

Lectio VI

In huiusmodi vero discursu in quo tempore sue etatis maiora et ultima con sumpsit. Vite eius talis ordo fuit. Nocturne quieti horas paucissimas. Reliquam noctis partem orationibus aut dei laudibus. Aut sanctarum scripturarum lectionibus occupabat. Quotidie predicabat postquam missam celebraberat. Ab eo die quo predicatorum religionem professus est. Usque ad vite sue terminum ab esu carnuum abstinuit. Nisi aliqua necessitas aliter ab eo fieri compulisset. Raro nisi uno ferculo usus est. Quod tamen non multo studio paratum lebat. Sed ut religiosi viri statui conveniens videbatur. Vinum multa aqua conmixtum semper bibebat. Et raro super terciam vicem bibere minus fuit. Quando in mensa reficiebatur. Carnem domabat ieuiniis. Tanquam alteri danieli sibi concessit deus. Ut etiam spiritu prophecie mirabiliter claruisset. Sepissime indutus et super sarmentorum aut palearum aut huiuscemodi rerum straminibus. Aut vili sacco modica lana pleno dormire consuevit. Et aliquando nobilibus domibus receptus etiam ei lectus magnifice pararetur. Potius humi quam in ipso lecto quiescebat. Tu autem.

[1442] Remarcamos este pasaje por la posible vinculación con la carta que Ranzano escribió a Auribelli sobre los objetivos que se había marcado en la elaboración de la vida de Ferrer que analizamos en otro capítulo.
[1443] El añadido lo incorporamos siguiendo el manuscrito boloñés.

//[CCCCLXXXVIv.]

R. Quatuor vecta rotis agitur mirabilis quadriga domini vincentius cun Christo iungitur trino predicatorum cardim.

P. Quorum virtute fides regitur divino sit pia laus nomini.

V. Dicunt hi rodam evangelii velut equi fortes et varii.[1444]

P. Quorum. Gloria patri et filio.

In tercio nocturno

Antiphona **L**aude digna valentia ipsum mortalem edidit sed felix hunc britania regno celorum reddidit.

Ps. Domine quis habitabit.[1445]

Antiphona Labores omnis domuit pro Christi sacro nomine mentem constantem tenuit sancto rigatus flamine.[1446]

Ps. Domine in virtute tua.[1447]

Antiphona In Christum semper retulit quicquid fecit dum viveret se a terrenis abstulit ut celum tandem scanderet.[1448]

Ps. Domini est terra.[1449]

V. Iustum deduxit.[1450]

Secundum Lucham

In illo tempore Dixit Ihesu discipulis suis: Nemo accendit lucernam et in abscondito ponit neque sub modio sed super candelabrum ut qui ingrediuntur lumen videant. Et reliqua.[1451]

[1444] Advertimos la notable diferencia con otras ediciones de este fragmento en las que se reproduce "*Ducunt hi redam evangelii velut equi fortes et varii.*"

[1445] Sl 14,1.

[1446] A título testimonial –son muchas las diferencias de este tipo entre el antifonario boloñés y el manuscrito de la catedral– advertimos como el *Labores omnis domuit* de Valencia se convierte en *Labores mundis remnuit* en Bolonia.

[1447] Sl 20, 2.

[1448] *Quicquid* en el original, generalmente editado como *quidquid*.

[1449] Sl 23,1.

[1450] Véase lo explicado en nota 1440.

Omilia beati Gregorii Pape

Quia in superioribus Christus ecclesiam synagoge pretulit. Hortamur nos ad fidem potius nostram ad ecclesiam transferamus. Lucerna enim fides est iuxta quod scriptum est "Lucerna pedibus meis verbum tuum, domine".[1452] Verbum dei fides nostra est verbum Dei lux est. Lucerna fides. "Erat lux vera, que illuminat omnem hominem venientem in hunc mundum."[1453]

Item de vita sancti Vincentii

Illud quoque a prima adolescentia servare studuit quod singulis noctibus funiculis adhoc ipsum per artem dispositis corpus propium flagellabat. Et si forte ob alicuius egritudinis impedimentum id facere nequivisset a suis sociis idipsum fieri solebat. Eos per Ihesum Christum obtestans nequid dubitarent. Sed eum in memoriam dominice passionis validis istibus cederent. Quotiens missam celebrabat. Ante cor

-//[CCCCLXXXVIIr.]

poris sanguinisque dominici sumpsionem uberrime lacrimabatur. Tamque inerat ei in lacrimando dulcedo ut lacrimis cessare molestissimum in eis vero perdurare iocundissimum esse videretur. Tante siquidem mansuetudinis fuit ut nemo eum nisi contra vicia iratum viderit. Erat viciorum reprehensione terribilis insuscipiendis ad eum concurrentibus humilis. In exortandis peccatoribus alacer in corripiendis severus. In tollendis autem laboribus. Erat in eo magna et supra corporis vires patientia. Actoritas eius tantum apud principes valuit quod a multis ex eis pro magnis rebus. Etiam pro regnis disceptantibus: nichil factum est nisi id quod fuit ex eius sententia dijudicatum. Tu autem.

R.

Res agitur digna spectaculo ab ignotis quando rectoribus (?) allatos panes tradidit populo indigenti secum nemoribus qui sepe stupet hausto poculo.[1454]

[1451] Lc 11,33.

[1452] Sl 118,105.

[1453] Tanto la cita del salmo anterior como esta referencia a Jn 1,9 se integran en el fragmento reproducido del manuscrito de la catedral que toma como referente textual la *Homilia sancti Ambrosii Episcopi. Lib. 7. Expositio evangeli secundum Lc 11, 33*.

[1454] Fagês indicó que este responsorio daba cuenta de un prodigio que realizó Ferrer en Cataluña, entre los pueblos de La Rocha y San Solon (de los que no hemos hallado noticia), narrado por el mallorquín

P. non consumptis vini liquoribus.

V. tunc exultant virorum milia duum intuentur viri magnalia.

P. Non.

Lectio VIII

Fructus doctrine eius tantus fuit: quod ex christianis hominibus qui tanquam perditi et obstinati in manifestis flagitiis ab omnibus habebantur. Copiosam innumerabiliumque multitudinem. Ad publicam penitentiam convertit. Contra iudeos, accutus copiosus acerque disputatur fuit. Et eis scripturarum enigmata mirabiliter quantum homo mortalis posset apperiebat. Propter que in diversis yspaniarum locis. Supra vigintiquinque milia ex eis baptizari fecit. Nec minus ex sarracenis quorum in yspaniis magna copia est. Supra octo milia ad vere fidei cognitionem. Et ad sacri baptismatis susceptionem reduxit. Nulla civitas nullusque locus fuit. Ubi cives capitalibus odiis compererit. a

-//[CCCCLXXXVIIv.]

quibus prius discedere noluerit: quod omnes placcatos concordesque non relinquerit. Ffuerunt preterea ignitis eis eloquiis et suasionibus sanctis multa hospitalia. Multe sacre edes. Multi pontes pro fluviorum transitu. Multis in locis sunt constructi. Hec autem omnia sine miraculorum multorum coruscantia nequaquam facere potuisset. Ffuit enim in primis donum lingue ei concessum. Nam cum apud diversarum linguarum populos. Sua materna lingua predicasset. A singulis tamen distincte ac perspicue singula eius verba intelligebantur. Ac si in eorum terris natus fuisset. Ffuerunt ab eo mortui suscitati. Muti, surdi, ceci, leprosi, paralitici. ac fere infiniti homines diversorum generum egritudinibus laborantes. Sanctarum manuum eius impositione: integre sanitati fuerunt restituti. Tanta in super et specialis gratia ab alto sibi concessa est. Ut ubique ex hominibus immundos spiritus per crucis signaculum effugavit. Tu autem.

R. **V**incentium doctorem inclitum cum decore semper et gloria sanctitate illustri preditum veneratur omnis Hesperia cuius celsum monstratur meritum.

P. In tumuli sacra memoria.

Antonio Roces en el proceso napolitano. Cfr. FAGÊS, *Historia de San…,* tomo II, cit., p. 79. En el coral boloñés aparece *vectoribus* en lugar de *rectoribus*.

V. Hinc mirifica signa prodeunt cum ad vitam defuncti redeunt.

P. In tumuli.

Lectio IXª

Post annos vero septuaginta octo duos continuos annos in britania commoratus est. Et quamvis ob ipsam senectam ac potus cibique parcitatem. Vigilias ieuinia carnis macerationem ceterosque labores. Corpus eius sic attenuatum esset. Ut sine baculi sustentaculo nullo pacto incedere posset. Tamen vociferate et altissone ut in cathedra iuvenili vita perfrui a cunctis arbitraretur. Verbum dei predicare numquam destitit nec consueta exercicia pretermisit. Omnibus erat amabilis, gratus, carus et benignus et omnium orpha

-//[CCCCLXXXVIIIr.]

norum, pupillorum, viduarum. Et omnium director defensor consultor et ut pater habebatur. Tandem eius socio veneti defuncto viro utique sancitate predito. Cepit vincentius Christi preco per inclitus gravissimis febribus occupari. Receptis denique ecclesiasticis sacramentis. Ac confortatis singulis ad eum concurrentibus coram positis fratribus ordinis et illustri ducissa britanie que documentis ipsius erat e docta. Et sacerdotum ac laycorum virorum multitudine copiosa. Devote petivit in conventu ordinis eius corpusculum sepeliri. Dispositionem totalem presidentibus ordinis et fratribus eiusdem humiliter relinquendo. Et predicta hora preciose mortis eius in hymnis et in Christi fide perseverans finaliter letus erexit in celum oculos. Extensisque ac iunctis manibus. Nonas aprilis hora vesperorum. Anno domini millesimo CCCC.XVIII ab hac luce migravit ad Christum. Quo tempore apertis ilico fenestris. Papiliones infinite nive candidiores in camera visibiliter apparuerunt. Et ex ipso corpore mira odoris fragantia diutius durans emanavit. Tu autem.

R. **P**redicator vincenti maxime angelorum quem cum ordinibus triumphantem felices anime prossequamur iocundis laudibus.

P. Te lauree coronant plurime in sublimi regnis celestibus.

V. Tu Christi potens gratia nos tuis fovens precibus. Quem ascripsit ecclesia nuper sanctorum cetibus.[1455]

P. Te lauree.

Gloria Patri.

[Hymnus]

Te deum laudamus.

V. Os iusti.[1456]

In laudibus

Antiphona **F**estina vox psallentium collaudet regem glorie. Qui cum sanctis vincentium glorificavit hodie.

Ps. Dominus regnavit.[1457]

Antiphona Erat vir evangelicus Christi preco periudicat cum dux eius dominicus in terris ipsum visitat.

Ps. Iubilate.[1458]

Antiphona Candens virgo divinitus hostem pellit ab obsessis cunctis vivens humanitus salutem reddit depressis.

//[CCCCLXXXVIIIv.]

Ps. Deus deus meus.[1459]

Antiphona Infantulus laceratur mox matris per excidium vite alter restauratur quem clausit precipicium.

Ps. Bene[dicite].[1460]

[1455] Este fragmento y las antífonas inmediatas se conservan en otro códice anterior a 1476. Cfr. JORDAN, Weseley D. "An Assessment of a Fifteenth – Century Manuscript Fragment in the Hone Collection Containing Part of a Rhymed Office for St. Vincent Ferrer". *StudMus*, nº. 26, 1992, pp. 1-33.

[1456] Versículo 8165 en HESBERT (ed.), *Corpus Antiphonalium...*, cit. El versículo completo –*Os iusti meditabitur sapientiam* – también se asocia a las oraciones dedicadas a diversos confesores (*comm. Unius confessoris*).

[1457] Aparece en los siguientes salmos: Sl 92,1; 95,10; 96,1 y 98,1.

[1458] Aparece en los siguientes salmos: Sl 46,2; 65,1; 80,2; 97,4; 97,6 y 99,2.

[1459] Aparece en los siguientes salmos: Sl 21,2 y 42,4.

A[ntiphona.] Tunc sub patenti specie angelorum exercitus odor portentum gracie convenit hora transitus.

Ps. Laudate dominum de celis.[1461]

Capitulum Michi autem minimo sanctorum.

Hymnus

Magne Vincenti nova lux olimpi
noctis obscure tenebras resolve
ut tuas puro modulemus omnes
carmine laudes.

Sydus extreme venetensis ore
et valentine clerus urbis alme.
Ordinis sacri nitor es et evi (?)[1462]
gloria nostri.

Cuius instanti (?) monitus hebrey[1463]
una cum mauris veteri relicta
lege divinis renovantur undis
mente fideli.

Signa que multis patuere terris.
Te probant amplis meritis referctum
ac viris celsis fore comparandum
temporis acti.

Demonum sevos reprimis furores.
Pellis et morbos miseratus omnes.
Sepe defunctus revocas in auras

[1460] Completamos el fragmento del salmo en base a través de la comparación con el antifonario boloñés. *Benedicte* aparece también en diversos salmos: Sl 65,8; 67,27; 95,2; 102,20; 102,21; 102, 22;…
[1461] Sl 148,1.
[1462] Quizá error del copista, pensamos que refiera "*aevi*".
[1463] Como se indica en la siguiente nota, el himno se reproduce en BLUME (ed.), "Thesauri Hymnologici…", cit., p.323 (himno 380). No obstante, destacamos el notable cambio de este verso, transformado en el recopilatorio señalado en *Cuius instructi monitis Hebraey*.

lucis amenas.

Inde post clare monimenta vite
ad poli regnum superumque cetum.
Letus ascendis capiens perhennes
victor honores.

Sit patri nato simul utriusque
muneri splendor decus et potestas
cuius eternum chorus angelorum
numen adorat amen.[1464]
V. Os iusti medi[1465]

Ad Benedictus[1466]

Antiphona **E**ius vita sincera puritas virginali candore nituit salutaris doctrine veritas predicando ubique claruit illi summa geminam bonitas pro meritis coronam tribuit (Bolonia alleluya).

Ps. Dominus[1467]

Oratio Ut supra[1468]

Per horas diei antiphone (?) de laudibus[1469]

Ad tertiam

Capitulum

[1464] Himno *ad laudes*, véase BLUME (ed.), "Thesauri Hymnologici…", cit., p.323 (himno 380). Las dos primeras estrofas se incluyen en CHEVALIER (ed.), *Repertorium Hymnologicum…*, cit., himnos 10975 y 18966 donde se envía, respectivamente, a TAMAYO DE SALAZAR, *Martyrologium…*, cit., p. 516 y a ARÉVALO, *Hymnodia…*, cit., (himno 282). Coniglione señaló que el himno *ad laudes* conservado en la Casanatense de Ranzano es totalmente diverso y con otra métrica. Cfr. CONIGLIONE, *La provincia…*, cit., p. 31 (nota 3). Asimismo no existe similitud alguna con el himno *ad laudes* recogido en DREVES (ed.), "Hymnodia Hiberica. Spanische…", cit., p. 276 (himno 483).
[1465] Véase lo explicado en nota 1456.
[1466] Probablemente refiera el *Benedictus* como el canto evangélico empleado en el rezo de laúdes en la Liturgia de las Horas.
[1467] Obviamente se trata de un salmo, quizá se repitiera el *Dominus regnavit* ya señalado. Véase lo explicado en nota 1457.
[1468] Subrayado con tinta roja en el original.
[1469] Aparece una rúbrica enmarcando esta oración. Asimismo, advertimos nuestras dudas respecto a la transcripción que hemos propuesto como "antiphone".

Michi autem minimo sanctorum.

R Predicator Vincenti maxime.

V Iustus ut palma.[1470]

Ad VIª.

Capitulum

Opportet te iterum prophetare populis et gentibus et linguis et regibus multis. Deo gratias.

Ad IXª.

Capitulum Noli timere quia tecum ego sum ab oriente adducam semen tuum et ab occidente congregabo te dicam aquiloni da. Et aus

-//[CCCCLXXXIXr.]

tro noli prohibere affer de longinquo filios meos et filias meas ab extremis terre. Deo gratias.

In secundis visperis Antiphones de laudibus, psalmi, sicut unius confessoris non pontificis.[1471]

Ad magnificat

Antiphona Gloriose pater o Vincenti cui arcem scandenti polorum cum honore obvius ingenti. Plaudens chorus [venit en el Coral 1018 de Bolonia] angelorum te canentes duc[et el Coral 1018 de Bolonia] laude frequenti ad amena regna beatorum.

Ps. Magnificat.

Oratio Ut supra.

[1470] Véase lo explicado en nota 1432.

[1471] Subrayado con tinta roja en el original.

9.6. El texto de la catedral y las manifestaciones artísticas próximas

La transcripción del texto invita a reflexionar de manera particular sobre un aspecto que ya hemos tratado al analizar la creación del estereotipo de la iconografía vicentina: el de la relación no siempre unidireccional entre texto e imagen.

¿Puede vincularse el contenido del manuscrito con la producción artística valenciana coetánea concerniente a la iconografía de San Vicente Ferrer? Pensamos que no existe una total dependencia por varios aspectos. En primer lugar, varía poco el contenido entre este texto y otros que circularon refiriendo la vida y milagros de Ferrer. Podríamos referir la biografía del manuscrito 81 como un resumen de la *Vita* de Ferrer, redundante en aspectos señalados por otros biógrafos: su noble linaje, las señales que recibió su madre durante el parto, su ejemplar infancia, el ingreso en la orden, su creciente fama asupiciada en su erudición y la observancia de la regla, sus tareas en Aviñón y la conocida visión (el único episodio narrado con cierta profundidad). Las excelencias de su predicación itinerante, su ejemplar modo de vida, la enumeración breve de sus milagros y su muerte componen una vida en la que no hemos hallado rasgos propios, y sí una dependencia de la *Vita* de Ranzano en la composición de multitud de oraciones. Ya vimos que el concepto de autoría intelectual no existía y las similitudes entre los textos eran palmarias. Las diversidades provenían de determinados aspectos extraordinarios que se incluían excepcionalmente en esas compilaciones, de los que no hemos hallado rastro en el breviario de la catedral.

Por otro lado, debe reivindicarse la autonomía de la imagen respecto a las fuentes literarias. Precisamente son estas últimas (mediante los contratos) las que redundan en la independencia de la imagen. Al uso de *mostres*, hay que añadir la advertencia en muchos protocolos de emular las formas de obras pictóricas previas. Todo ello en un período en el que los talleres exportan obras más allá de sus fronteras. Recuérdese el paradigmático caso de las obras producidas en el taller de Joan Reixach.

Determinados milagros de Ferrer representados pictóricamente son deudores de fuentes textuales concretas, pero incluso estas no deben asimilarse de manera aséptica. Recordemos el importante papel del folclore como elemento generador de esas historias. Puede servir de modelo el caso del niño descuartizado y reconstruido más tarde por Ferrer. Pintado probablemente en Gubbio antes incluso del proceso, tenemos noticias

escritas durante las encuestas para la canonización. Referencias que son modificadas por Ranzano (quien sitúa el milagro en vida a diferencia de lo explicado en el proceso) y que finalmente derivan en plasmaciones pictóricas tan heterogéneas como las fuentes, cuyo rastro no siempre es tan sencillo de individualizar. Además debe recordarse el empleo interesado de esas fuentes en momentos y circunstancias concretas, como vimos al tratar el *Timete Deum*, la llama de fuego o el capelo cardenalicio, evidenciándose el sometimiento de los textos a necesidades específicas contextuales.

Un aspecto llamativo de la *Vita* del *Breviarium valentinum* es la exaltación del personaje desde un punto de vista humano, como modelo de comportamiento. Aunque no faltan los milagros, ya indicamos la diversa imagen proyectada en la biografía incluida en la Leyenda Dorada.

Los textos vicentinos conservados en este manuscrito ofrecen pasajes de la vida del valenciano que gozaron de enorme fama y que por la tanto se incluyen seriadamente en otras fuentes, además de ser representados con cierta asiduidad. Destaca sobremanera la visión de Aviñón, donde se suprime la aparición de los padres fundadores de las órdenes mendicantes y en la que como vimos sí se incluye la exhortación de Jesucristo a Ferrer: *Surge vade predica adhuc expectabo a te*. Lamentablemente no se conserva en territorio valenciano (o perteneciente a la antigua diócesis valentina o susceptible de ser alcanzado por un taller de la ciudad) una imagen coetánea al texto con la representación del pasaje.[1472] Aunque son muchas las imágenes de Ferrer ya analizadas que aparecen en guardapolvos, predelas o tablas centrales, es preciso avanzar dentro de la retablística valenciana hasta el primer cuarto del siglo XVI para encontrar obras que trasciendan aquello que definimos como la imagen oficial. Es el caso de los tardíos retablos de Miguel del Prado, procedente del convento dominico de San Onofre de Museros, hoy conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia, y el de Vicente Macip para la iglesia de la Sangre de Segorbe, hoy en el Museo de la Catedral de Segorbe. Ambos surgieron al calor de nuevos textos entre los que destaca la Vida de San Vicente Ferrer en valenciano realizada por Miquel Péreç en 1510.

[1472] Recuérdese el contrato de Urgell que especificaba que debía pintarse a Ferrer *stant en lo article de la mort, aparech li Ihesucrist, Sent Domingo, e sent Francesch, dies vade predicta verbum Dei, quare aduch spectabo te*. Nótese la inclusión del mandato como en el texto valenciano, pero también la de san Francisco y santo Domingo.

Un atributo asociado a la iconografía vicentina que se menciona en el breviario es la llama de fuego. El último versículo que se recita en primo nocturno advierte: *Cuius doctrina sole gratior sermo erat flamis ardentior*. Ya dimos cuenta de este atributo, cuyo significado original aparecía en la predela del retablo mayor de Santo Domingo de Fiésole pintada por Fray Angelico en torno a 1423, precisamente con el sentido que se expresa en el breviario, a su vez ya apuntado en la carta de Clémanges a Fontanini de 1405, cuando hablando de Ferrer escribía: "Su palabra es tan viva y tan penetrante, que inflama, como tea encendida, los corazones más fríos."[1473] Por si fueran pocos referentes, ya analizamos la transformación del significado de la llama, más obvio en ámbito véneto, donde pasaba a recalcar el poder antipestífero del nuevo santo, armonizando con lo recién explicado sobre la sumisión de las fuentes a las necesidades contextuales específicas. En este sentido, la predela del apuntado retablo de San Vicente Ferrer de Macip incluye una escena con la curación de diversos monjes afectados de peste (fig. 164), sin que en ningún caso el santo dominico aparezca con una llama como atributo.[1474] De nuevo queda manifiesta tanto la imbricación de los ángulos del triángulo de expresión medieval, como la prudencia con la que debe analizarse.

[1473] ESPONERA CERDÁN, "La palabra de Dios…", cit., p. 305

[1474] Mientras que a partir de 1465-1470 proliferaron las representaciones de Ferrer con una llama como atributo en algunos territorios italianos, en Valencia no aparecerá el citado símbolo hasta bien entrado el siglo XVI.

Visión de san Vicente Ferrer. Aymo Duce.

10. Conclusiones

Es imprescindible realizar el balance de esta tesis: confrontar, con base a los objetivos que planteamos en la lejana introducción, lo cumplido y lo inalcanzado. La extensión y lo ocasionalmente sinuoso del camino emprendido han deparado al respecto situaciones inesperadas.

Consideramos efectiva la creación de una inexplorada vía para comprender la creación de una imagen definida como oficial y surgida al calor de la canonización, dado que esta marcó un punto de inflexión en la iconografía vicentina. Hubo un antes, donde no se documenta la imagen individualizada del dominico acompañado de Cristo en gloria y del pasaje apocalíptico, y un después, cuando casi de manera seriada se representó a Ferrer como se ha descrito. Nuestra hipótesis defiende que entre el antes y el después se produjo un hecho concreto y trascendental: el diseño programado de una imagen primigenia destinada a presentar el nuevo santo a la cristiandad el día de la canonización. Los promotores intelectuales de esa imagen valoraron múltiples aspectos sabedores del alcance de su decisión, poniendo en liza no sólo el recuerdo de Ferrer, sino la nueva coyuntura.

Al respecto, tras el análisis del conjunto de factores que pudieron intervenir en la elección de *Timete Deum et date illi honorem* como texto consustancial a la figura vicentina tras la canonización, concluimos que la deliberación pudo verosímilmente establecerse por parte de la élite eclesiástica, con Alfonso de Borja y la intelectualidad dominica al frente, en un contexto poco posterior al de la vida de Ferrer. Sin desatender el documentado y circunstancial uso por parte de *Mestre Vicent* del pasaje apocalíptico se han descubierto múltiples aspectos que determinaron la trascendental decisión de presentar al valenciano a la cristiandad. Descuella el innegable rédito proselitista del don profético de Ferrer que obtuvo Calixto III para sus principales propósitos, empleado con anterioridad para legitimar su ascenso al pontificado como anuncio divino. La profecía de Ferrer del advenimiento del Juicio Final –con el gobierno previo del anticristo– la más relevante para la humanidad y paradójicamente la única que podemos definir con seguridad como fallida, encuadraba a la perfección como instrumento vertebrador de los intereses cristianos en el contexto de 1455. Con la amenaza del turco

sobre Europa y sin un compromiso resolutorio de los reinos cristianos para acometer la cruzada, todo elemento susceptible de unificar la animadversión frente al inexorable avance del infiel era indispensable y en este sentido, la nueva y posteriormente extendida imagen de san Vicente Ferrer se antojaba idónea. Mehmed II fue sintomáticamente definido como el anticristo por los más allegados al Papa, y con mayor o menor sentido bíblico, revitalizaba el mensaje apocalíptico transmitido por Ferrer de manera más cualitativa que cuantitativamente algunas décadas antes. No era tan importante que Ferrer, que llegó a datar el Juicio Final en 1433, hubiera errado. Su mensaje poco halagüeño, seleccionado pese a no ser el más empleado por el dominico, recobraba actualidad, y la inclusión del texto joánico en su imagen apercibiría la cristiandad del mayor empeño del nuevo y anciano pontífice, como advirtió él mismo el día de su elección.

Hemos dado asimismo sólidos argumentos para sostener que también la orden dominica pudo participar efectivamente en la configuración del estereotipo. Desde el fallecimiento de Ferrer fueron los más activos y constantes en la promoción de la canonización y, mucho más significativo, fueron los autores de los textos hagiográficos elaborados al calor de la canonización. Auribelli y Ranzano se postulan como dos personajes esenciales que, junto a Alfonso de Borja, pudieron diseñar intelectualmente esa imagen. La reforma de la orden anhelada por los mencionados armonizaba con el desarrollo vital de Ferrer, y el mensaje apocalíptico, sin descuidar lo arriba resuelto en relación a Calixto III, serviría para denunciar la relajación general de la cristiandad, y la de los dominicos en particular. Ranzano advirtió que el propósito de uno de sus textos hagiográficos sobre Ferrer fue estimular a desdeñar la vida presente y todas sus tentaciones voluptuosas. Sus objetivos no podían ser más acordes con lo que implicaba la llegada del final de los tiempos sistemáticamente advertido en las representaciones de Ferrer, si bien la imagen, de modo independiente (sólo el oficio litúrgico incluye el pasaje apocalíptico) alcanzaría un mayor impacto cuantitativo. Debe recalcarse que ambos dominicos acometieron la tarea de presentar al nuevo santo a través de sus escritos, destinados a ser leídos en alto en aquellos espacios ornados con la nueva figuración del valenciano. Las documentadas conexiones entre Calixto III, Auribelli y Ranzano, su capacidad intelectual y su posición incomparablemente privilegiada durante el proceso y la canonización, facultan la hipótesis de individualizarlos como promotores intelectuales de esa nueva imagen. El trabajo ha evidenciado paralelamente

que aunque el discurso de Ferrer y su recepción entre sus coetáneos pudieron influir, el empleo del lema *Timete Deum* en sus oratorias adoleció de la frecuencia habitualmente asignada. Al respecto, sólo la carta enviada a Benedicto XIII presenta el conjunto de cualidades preciso para ser integrada como fuente textual en aquella elección para el lema de la imagen vicentina realizada en 1455. Pese a la notable difusión de la extensa epístola, el uso literal de esta en sólo un producto previo a la canonización, donde no se destaca especialmente Ap 14,7, sigue reforzando nuestra hipótesis en torno a la elaboración de la imagen oficial en torno a 1455. No importó el carácter fallido de la profecía, se adecuaba a los intereses de sus promotores intelectuales.

El paso sucesivo a la elección del lema que debía acompañar al valenciano fue la cristalización de su imagen. Si como proponemos en la imagen construida de Ferrer en 1455 actuaron varios factores articulados por sus promotores, se ha considerado que, sabedores de la relevancia tocante a la presentación de un nuevo santo, reservarían su creación para el momento culminante: la ceremonia de canonización. Esta circunstancia acrecentaría el significado de oficial que hemos otorgado a esa imagen posteriormente estereotipada. Aunque se ha establecido un válido paralelismo con el ejemplo de san Nicolás de Tolentino que refuerza nuestras suposiciones, estas sólo alcanzarán el grado de certeza si algún aporte documental constata lo propuesto. Lamentablemente, aunque se han recogido las noticias ofrecidas por Ranzano, testigo presencial de aquella celebración que refuerza el empleo del mismo ceremonial y de idénticas prácticas en la comparación trazada, queda pendiente un vacío, el más relevante: una hipotética descripción de un estandarte o de alguna representación del valenciano en San Pedro aquel 29 de junio de 1455. Hemos acudido a un buen número de fuentes, no obstante, son muchas las noticias que pueden seguir escondiendo los archivos: alguna carta, algún gasto que especifique el concreto destino de una inversión, alguna crónica,… Sería preciso retomar la labor archivo, partiendo del voluminoso fondo documental referente a Calixto III adquirido del Vaticano recientemente por parte de la Generalitat Valenciana, y aún sin catalogar. Hallar una noticia positiva al respecto confirmaría aquello a lo que todos los indicios apuntan: el diseño ideológico y material de una imagen orquestada por las altas esferas eclesiásticas, en colaboración con los dominicos, hecha pública en el momento de ingreso de Ferrer en el selecto grupo de los santos.

Más complejo, y por tanto más susceptible de ser retomado, es documentar la mano que pudo elaborar físicamente esa imagen. Hemos aportado un breve elenco de aquellos pintores que, además de adscribirse a las coordenadas cronológicas y geográficas precisas, aparecen documentados al servicio de los que hemos considerado promotores intelectuales, resultando por tanto sensibles de haber ejecutado el supuesto encargo. Como era previsible no se ha hallado respuesta concluyente, sin embargo, algunos de esos artistas estuvieron al servicio tanto de los promotores intelectuales de la imagen oficial como de otros agentes activos en la canonización, presentando nuevos factores para ser tenidos en cuenta en este ejercicio algo especulativo.

Fuera de toda especulación debe integrarse la temprana mutación de esa imagen oficial en el ámbito de producción valenciana. Mientras el estereotipo eclosionaba definido en diversos lugares europeos, las representaciones de Ferrer entre 1455 y 1500 realizadas en Valencia ignoraban la figuración de Cristo en gloria. Velasco advirtió la posible génesis de este tipo vinculada a un modelo surgido en el convento dominico valenciano cuyo significado último sería la perpetuación de la verdadera efigie de Ferrer. Hemos señalado dos dudas razonables frente al argumento de Velasco: la complejidad de atribuir a los dominicos de Valencia cierto desapego hacia un modelo que triunfó en Europa por el impulso de sus propios hermanos, y, mucho más significativa, la parcial ausencia de diferencias retratísticas en la producción de aquellos artistas a los que se les presupone un interés por representar la *vera effigies*. Puede servir de ejemplo la confrontación de la tabla de San Benito conservada en la catedral de Valencia con algunas conocidas figuraciones de San Vicente Ferrer atribuidas a Joan Reixach. Por encima de estas reflexiones sobresale que la trasformación del modelo se ciñe de manera exclusiva a las divergencias en los atributos. A la señalada desaparición de la figuración de Cristo, cabe añadir el cambio del contenedor del pasaje apocalíptico, que abandona el libro para instalarse en una amplia filacteria que acompaña a san Vicente Ferrer. Hemos aportado presumibles respuestas a la modificación de ese estereotipo, no tan relacionadas con los valores retratísticos como con la producción del taller con sede en Valencia que acaparó casi exclusivamente las primeras representaciones de Ferrer en ese y otros territorio: el obrador de Reixach.

Otras aportaciones del estudio refieren las particularidades que presentan los encargos más relevantes del período inmediatamente posterior a la canonización, donde

la imagen más habitual experimenta importantes cambios formales, incluso introduciendo atributos empleados en la iconografía pre-santificación y parcialmente abandonados, con un contenido semántico ampliado respecto al uso original. Se ha constatado que avanzando algunas décadas (finales del siglo XV) aparecen de manera singular nuevos atributos vinculados a situaciones socio-políticas concretas. Preferimos obviar la citación de ejemplos –tratados en profundidad en su correspondiente espacio– y recalcar el aspecto nuclear: la canonización de Ferrer conllevó la fijación de su imagen, pero no fue óbice para que desde muy pronto se produjeran cambios en el modo de representación, todos y cada uno de ellos sujetos a las características del ámbito de elaboración. Incluso en el momento supuestamente más inmóvil de su iconografía creemos haber demostrado que la imagen vicentina debe concebirse como un ente vivo, al cual las vicisitudes de cada uno de sus promotores de los diversos encargos le conferían un nuevo aliento, en algunos casos acrecentando la distancia entre el personaje histórico y el legendario, supeditado a las necesidades del contexto. La consecuencia se antoja obvia: la iconografía amplía las divergencias entre *Mestre Vicent* y san Vicente Ferrer. Al respecto, creemos haber reivindicado el papel de la imagen en un modo autónomo e independiente respecto a la hagiografía, marcando cierta distancia con los fantásticos trabajos de Smoller.

Hemos considerado la ampliación del radio de acción propuesto en los estudios previos, obteniendo un mosaico más extenso –al menos con más teselas–, susceptible de servir para corroborar o refutar las hipótesis aquí sintetizadas. En el repertorio compuesto por pinturas, esculturas, miniaturas y grabados (así como noticias de vidrieras y un ingente número de obras desaparecidas), se han integrado productos que Smoller o Velasco no incluyeron, concediéndonos la opción de acrecentar, humildemente, las posibilidades de esta tesis. Deben advertirse dos circunstancias. La primera, particular, ha sido la inviabilidad de consultar el último trabajo publicado de Smoller sobre representaciones de san Vicente Ferrer en manuscritos e incunables elaborados entre 1455 y 1555, proyectado para salir a la luz cuando nuestro trabajo ya cerraba sus conclusiones. Este obstáculo no ha impedido un pormenorizado estudio de las miniaturas y grabados vicentinos del siglo XV. Si en el caso de las miniaturas pudiera retomarse de manera casi íntegra lo expuesto de manera genérica sobre la imagen post-canonización, hemos advertido que la iconografía presentada por los grabados manifestó una consolidación del estereotipo algo más titubeante. Confiamos

que la futura confrontación con el esperado estudio aporte nuevas informaciones e interpretaciones. La segunda circunstancia alude al grueso volumen de obras representando a Ferrer que hemos mencionado a lo largo de esta tesis: a buen seguro existen más. De algunas tenemos constancia, otras las desconocemos absolutamente. Más que un inconveniente, se trata de una oportunidad para enriquecer el estado de la cuestión.

Con objeto de contextualizar las obras analizadas post-canonización en la hagiografía del momento hemos editado, con notables carencias propias de nuestra diversa formación, los textos hagiográficos relativos a Ferrer hallados en el ms. 81 del Archivo de la Catedral de Valencia. Pese a nuestros esfuerzos es innegable que este apartado debe ser revisado y mejorado por personas duchas en materia filológica e historia litúrgica. La escabrosidad del terreno nos ha empujado a mostrarnos especialmente cautos en el análisis de la atribución de los textos, de la transmisión textual y de la identificación de la biografía. Pese a ello, y aunque sirva exclusivamente como punto de arranque, era necesaria su inclusión a los efectos más abajo descritos.

Hasta esta línea, todo lo expuesto en estas conclusiones afecta a la iconografía de san Vicente Ferrer. Pero el presente estudio ha dado cuenta de la iconografía de *Beatus Vincentius*, así como de uno de los productos más sugestivos para comprender la recepción del discurso escatológico de Ferrer por parte de sus contemporáneos: *L'entramès de Mestre Vicent*. ¿Cómo puede comprenderse una construcción cultural sin apenas atender al referente primordial que lo crea? Hemos pretendido exponer un método totalmente diverso al de los trabajos consultados que por causas diversas desatienden esta cuestión. Solo los estudios de Smoller y Velasco, reparan, y de manera sesgada, en la biografía de Ferrer, si bien con un enfoque casi unidireccional hacia los textos hagiográficos, ineludiblemente contaminados de hechos ajenos a la objetividad histórica. Este aspecto nos impulsó a realizar una biografía del valenciano –más bien un compendio de datos sobre el valenciano y de su contexto– que aportara algunas noticias objetivas sobre su figura y su impacto. Conscientes de nuestra intromisión disciplinar y sabedores de lo revisable de algunas de nuestras propuestas, tanto el perfil biográfico de Ferrer como el examen atento a sus sermones denotan evidencias que pasan prácticamente inadvertidas en la extensa bibliografía analizada. Dos ejemplos pueden servir. Ferrer abandonó el priorato del convento dominico de Valencia ante la presión de

las autoridades municipales –sometidas a los designios reales–, para no publicitar la obediencia aviñonesa. El modo en que se alude al dominico en relación a este asunto en una carta de los Jurados datada el 14 de diciembre de 1379 evidencia que en absoluto se percibía en él la condición de santo.

Más llamativo, aunque pueda obedecer a diversas circunstancias, es el modo en que Ferrer narra en Montpellier en 1408 un episodio idéntico a la visión aviñonesa –referente esencial de su condición de elegido divino–, pero experimentada por un franciscano. A partir de 1411 Ferrer repitió constantemente esa historia protagonizada por él, en realidad transmitida en tercera persona pero a él adjudicada por el imaginario colectivo. Sin pretender superar el marco de nuestro estudio, la iconografía vicentina, son muchos los puntos tratados en el perfil biográfico que ayudan a acercarnos o a recapacitar sobre algunos rasgos distintivos del personaje histórico, necesarios para su confrontación con el legendario. Asimismo debe ser retomado un aspecto que aparece tangencialmente en nuestro estudio: la construcción por parte de Vicente Ferrer de su propia imagen. Como célebre predicador tuvo que hablar ante multitudes y, como se ha demostrado, se convirtió en un personaje público de alcance inaudito. Es innegable que proyectó, siempre después de la visión, un halo de santidad próximo en sus características a las del profeta veterotestamentario. Sus intervenciones en momentos relevantes de la historia donde asistieron grandes personalidades europeas agudizaría su natural ingenio, reforzado a través de la retórica, los efectismos, y otros instrumentos, proyectándose una personalidad que trascendía lo privado. Todo ello agrava más, si cabe, el desligamiento de la imagen por él mismo creada en vida y su propia vida. Esta y la siguiente afirmación no pretenden herir sensibilidades y sí acrecentar el conocimiento a través de nuevos enfoques. Es imprescindible una biografía imparcial y objetiva de *Mestre Vicent Ferrer* atendiendo exclusivamente a los documentos. Ojalá la cercana y relevante efeméride que acontecerá en 2019 ya haya despertado intereses al respecto.

De manera casi espontánea y merced a la atenta revisión del sermonario valenciano, nos hemos aproximado a las disquisiciones de Ferrer sobre la producción artístico-artesanal de su periodo vital. Un nuevo enfoque hacia el personaje histórico que ha deparado la que opinamos demostrada utilización por parte del dominico de aquella producción, más allá de los objetos que por circunstancias vitales serían

imprescindibles para Ferrer, caso de la Biblia o del bordón por él mismo citados. A través del sermonario y del contraste con expresiones devocionales de la época, se ha revelado el uso de una tabla representando el Sagrado Nombre de Jesús por parte de Ferrer para hacer más asequible a su auditorio su predicación evangélica. Sea por esta novedad, o por el análisis de inexploradas amonestaciones en relación con el arte y las prácticas heréticas, se han ampliado los resultados de los provechosos estudios de Almela y Vives y en especial de Toldrà i Villardell sobre esta cuestión. Respecto al papel de Ferrer como promotor intelectual de novedades iconográficas, queda mucho por recorrer ante la previsible inexistencia de noticias concluyentes, si bien hemos establecido nuevas propuestas, como la del retablo de San Miguel y la Trinidad adorada por Todos los Santos, y cómo no, *l'entramés de Mestre Vicent*. Antes de detenernos en esta carroza, deben significarse ciertas carencias de este apartado, extensibles al resto de la tesis.

Se extraña un análisis de las relaciones recíprocas entre la figura de Ferrer y diversas funciones tanto litúrgicas, como paralitúrgicas, especialmente las vinculadas al Juicio Final. Uno de los principales alicientes – a la par que escollo– de nuestro trabajo ha sido presentar la figura vicentina desde diversas perspectivas y mediante disciplinas heterogéneas. Hemos atendido a la recepción del dominico considerando su vida, los documentos que le citaban, su relación con la escenificación de poder, las manifestaciones de piedad popular, y por supuesto, su iconografía. Estos y otros aspectos se han hilvanado para obtener un tejido lo más resistente posible. Sin embargo, carencias formativas nos han impedido ahondar en un campo prácticamente yermo: el camino de doble dirección establecido entre las misas y predicaciones celebradas por Ferrer y algunas prácticas y ritos. La cuestión se presentaba casi anecdóticamente al tratar los frescos de Kernascléden, pero abrió infinitas posibilidades que no hemos podido afrontar. Si algunos autores han conjeturado sobre un supuesto antifonario de Ferrer o de su círculo que pudo determinar las partituras que llevan los ángeles en los frescos de Notre-Dame de Kernascléden, cabría estudiar, con más motivo si cabe por sus mayores posibilidades, la retroalimentación de la homilética del dominico y de piezas musicales como el *Cant al jorn del judici*, o las albergadas en el *Llibre Vermell* de Montserrat. No sólo el canto *Ad mortem festinamus*, por su contenido escatológico, sino también aquellas piezas dedicadas a la Virgen, tan arraigadas en la espiritualidad popular, como el *Stella splendens* o *Los set goygs*, manifestaciones culturales también

presentes en la producción pictórica. En los sermones de Ferrer hemos localizado un significativo número de piezas musicales cantadas por el valenciano que debieran ponerse en solfa con la producción cultural del momento, pero que nuestras evidentes limitaciones en el campo de la música medieval nos han impedido desarrollar.[1475]

Del mismo modo, hubiera sido un brillante colofón a la edición de los textos hagiográficos vicentinos hallados en la catedral, grabar la musicalización conocida de parte de ellos, mediante el contraste con otros ejemplares musicalizados del siglo XV conservados en Bolonia y en Australia, entre otros lugares. Este ejercicio hubiera ampliado, y no poco, la perspectiva sobre la diversa recepción del personaje tanto en vida como tras la canonización.

Precisamente relacionado con la recepción de la figura vicentina por parte de sus contemporáneos y conciudadanos hemos aportado nuevos y decisivos datos sobre *l'entramès de Mestre Vicent*. Su reconstrucción virtual a partir de un libro de cuentas municipal ha ido generando nuevos interrogantes en su desarrollo, algunos de ellos resueltos positivamente. El contenido de la carroza, que pensamos que trascendió nuestros actuales esquemas de clasificación iconográfica, se adaptó a diversos condicionantes. En primer lugar defendemos, con base en varios factores, que la carroza incorporó una síntesis de dos reconocidos episodios de claro sentido apocalíptico, incluyendo elementos ajenos a los dos pasajes que reforzaban el sentido citado. Creemos haber resuelto algunas interpretaciones revisables propuestas en los estudios precedentes. Hemos diferenciado la visión de las tres lanzas de santo Domingo y la de Vicente Ferrer en Aviñón, poniendo en valor los respectivos integrantes de cada una de ellas en *l'entramés de Mestre Vicent*. Han sido subrayados otros atributos de esa carroza nunca analizados, evidenciando que era una única carroza la que alojaba la mezcla de esos episodios. La monografía refuerza lo indicado respecto a la imagen vicentina post-canonización; conviene reflexionar sobre una discutible dependencia total de la imagen respecto a los textos. Con frecuencia atribuimos al período medieval nuestra lógica, y esta carroza evidencia que imperó, lógicamente, la del período.

[1475] Algunos de los ejemplos localizados en CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad…,* cit., pp. 517 y 617; SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, II, cit., pp. 199 y ss; SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, III, cit., pp. 101, 119, 121, …

Hemos señalado otras cuestiones, algunas inéditas, en torno al entremés. En 1414 Ferrer era susceptible de personalizar el equilibrio entre la manifestación del orgullo cívico y la obediencia al nuevo monarca en aquella efímera construcción donde el mensaje escatológico espoleaba la devoción de los valencianos en el contexto legitimizador de los Trastámara, organizado entre bambalinas por Benedicto XIII. Cuestión esta última que se corrobora a través de algunos de los nombres, algunos sin apenas mención en la bibliografía consultada, que actuaron como promotores intelectuales del entremés, caso del literato Pere Galvany. La carroza se muestra, junto a la carta que Ferrer envió a Benedicto XIII, como el eslabón más sólido para cohesionar la recepción de *mestre Vicent* por parte de sus coetáneos con la de san Vicente Ferrer décadas más tarde, esta última, como se ha especificado, con renovados y concretos intereses.

Que en los ultimos años de vida de Ferrer las fuentes aludan a él como un hombre de vida santa del que "salía una virtud que curaba a muchos", anunciaba aquello ya manifiesto en otros santos predecesores del bajomedievo: la canonización popular previa a la oficial. La presente tesis ha considerado de manera particular y global cada una de las obras realizadas antes de 1455 que hemos logrado recopilar que representaron, o pudieron representar, a Vicente Ferrer. Sobre estos últimos debe destacarse el retablo del arzobispo Sancho de Rojas: quizá nunca sepamos con seguridad quiénes son dos de los cuatro representados en la tabla central de este producto, sin embargo, hemos interpretado la obra como objeto personal del comitente y hemos establecido en base a la documentación un triángulo relacional entre Sancho de Rojas, Fernando de Antequera y Vicente Ferrer, que refuerza, aunque no definitivamente, la propuesta de Piquero sobre la identificación de Ferrer. En otro orden, hemos empleado el sepulcro de Beatriz de Portugal y un folio de un códice miniado florentino como modelos de representación de personajes célebres de la orden dominica, cristalizado, sin espacio para la conjetura, en diversas obras que figuraron a Ferrer antes y después de su canonización con idéntico procedimiento.

Fuera de cualquier aparato especulativo sobre la identificación de *Beatus Vincentius* hemos estudiado las tres ocasiones en que como mínimo Fray Angélico pintó al valenciano, haciéndonos eco de las noticias positivas sobre la proliferación de estas imágenes a tenor de lo expuesto por Biglia en torno a 1425 aludiendo a las

representaciones de Vicente Ferrer, ya definido como beato: *quandoquidem neque hodie desunt qui tamquam beatum in tabulis ac parietibus depingant*. Sobre las imágenes del pintor toscano es reseñable que pese a la limitación espacial de las representaciones vicentinas, no hay ningún elemento que aproxime al beato a un asunto escatológico. Sí comparten las tres figuraciones el deseo de exaltar su principal cualidad: la predicación. Estas y otras imágenes, algunas no conservadas, deben incorporarse en la temprana campaña desarrollada por los dominicos para conseguir la canonización de Ferrer al que veían como modelo de predicador total, como corrobora la temprana vida diseñada por Nyder, donde no tiene espacio la cuestión apocalíptica y sí se destaca que fue mejor predicador que el propio santo Domingo de Guzmán.

Lejos de esos objetivos claramente establecidos por los dominicos hemos apuntalado nuevos significados al ciclo de frescos de Santa Maria Assunta de Macello, donde se aúnan las particularidades de reproducir notables fragmentos de la carta enviada por Ferrer al Papa y el despegue de la imagen del futuro santo taumaturgo, entonces todavía beato. Estas circunstancias pensamos que deben ligarse al empleo de mecanismos de control por parte del poder local, sin menoscabo para su vinculación con la devoción popular. Caso más complejo para el análisis –dada la insegura datación– es el de los frescos de Gubbio que representan a Vicente Ferrer sanando al niño descuartizado y cocinado por su madre, asunto central del penúltimo trabajo de Smoller. Su estudio, siendo comprendido como incomparable referente sobre el asunto, ha podido ampliarse merced a la inclusión de un fragmento de *L'Espill* de Jaume Roig que amplifica los mecanismos de difusión de los milagros.

Retomamos conclusivamente el ciclo de Macello elaborado en 1429 puesto que advierte una constante en nuestra interpretación de la imagen vicentina poco argumentada: nos referimos al usufructo legitimador por parte de sus comitentes. Lejos de restar excepcionalidad tanto al personaje histórico como al legendario, un gran porcentaje de esas obras funcionaron para expresar la devoción, pero también para aumentar el prestigio y los objetivos de sus diseñadores. Ahora sí, en orden cronológico riguroso constatamos que *l'entramés de Mestre Vicent* operó como elemento integrador de la dinastía Trastámara en Valencia con una serie de connotaciones milenaristas al servicio de Fernando I, que las pinturas de Fray Angélico se emplearon para proyectar hacia la canonización al más ínclito de los predicadores de la orden, que los frescos de

Macello coadyuvaron al control social de los gobernadores, que la imagen apocalíptica post-canonización se adaptaba a los intereses de Calixto III y de los dominicos, o que las figuraciones bretonas de Ferrer denotaban un claro significado probatorio de la proximidad de los Montfort con la divinidad (Juan V empezó a emitir en el período monedas con la sintomática expresión *duc par la grâce de Dieu*). Todos y cada uno de los productos reservan un contenido añadido al de la devoción, y en muchos casos, no en todos, tiene su plasmación figurativa. Llevándolo más lejos y trascendiendo las cuestiones seculares –también manifiestas en la aparición del capelo cardenalicio en la iconografía vicentina de finales del siglo XV–, puede aludirse, por ejemplo, a las pinturas en las que se le representó con el deseo de atajar rebrotes pestíferos, modificando ocasionalmente su iconografía. Este rasgo como santo antipestífero sólo le fue atribuido al valenciano a partir del proceso de canonización, exclusivamente en la encuesta bretona, distanciándose mucho de lo expuesto algunos años antes por el cronista contemporáneo a Ferrer, Giorgio Stella. El desmenuzamiento de estos y otros muchos casos nos dan como resultado que, sin entrar a valorar la condición divina de Ferrer, la génesis de su imagen responde a una amalgama de situaciones singulares que derivaron en una posterior y variante construcción cultural.

Fuentes y bibliografía

BIBLIA SACRA IUXTA VULGATAM CLEMENTINAM. Bajo el cuidado de Alberto Colunga y Laurentio Turrado. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1946.

SAGRADA BIBLIA. Versión directa de las lenguas originales por Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga, O.P. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1999**.**

Fuentes impresas del siglo XV

"Acta Capitulorum Generalium Ordinis Praedicatorum, vol. III. Ab anno 1389 usque ad annum 1498". (Edición de Benedictus Maria Reichert). *Monumenta Ordinis Fratrum Praedicatorum Historica*, Tomus VIII. Romae: Ex typographia polyglotti a.s.c. de propaganda eide, 1900.

AGNI OF LENTINI, Thomas. *La Leggenda di S. Pietro M. de Verona di Fra Tommaso Agni da Lentini nel volgare trecentesco con lettera di fra Roderico de Atencia.* (Ed. a cura di Stefano Orlandi). Florencia: Edizioni Il Rosario, 1952.

ANÓNIMO. "Cronaca di anonimo veronese (1446-1488)". (Edita da Giovanni Soranzo). *Monumenti storici pubblicati dalla R. Deputazione Veneta di Storia Patria, serie terza, Cronache e diarii,* vol. IV. Venezia: R. Deputazione Veneta di Storia Patria, 1915.

ANÓNIMO. *Crónica incompleta del reinado de Fernando I de Aragón*. (Edición de Luis Vela Gormedino). Zaragoza: Anubar, 1985.

ARCIPRESTE DE TALAVERA (MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso). *El Corbacho*. (Edición de Michael Gerli). Madrid: Cátedra, 1979.

DA BAGNOREGGIO, Angelo. "Solemnia Canonizationis Sancti Nicolai de Tolentino (1446)". (Edita da l'Ordine Agostiniana). *Analecta Augustiniana,* nº. 3, 1909-1910, pp. 236-237.

DA VARAZZE, Jacopo [DE LA VORÁGINE, Santiago]. *Legenda aurea con le miniature del codice ambrosiano C 240 inf.* 2 volumi. (Ed. a cura di Giovanni Paolo

Maggioni). Firenze: Sismel-Edizioni del Galluzzo; Milano: Biblioteca Ambrosiana, 2007.

DE ALPARTIL, Martín. *Cronica actitatorum temporibus Benedicti Pape XIII*. (Edición y traducción de J. Ángel Sesma Muñoz y Mª Mar Agudo Romeo). Zaragoza: Gobierno de Aragón, 1994.

DE BAENA, Juan Alfonso. *Cancionero de Juan Alfonso de Baena.* (Edición de Pedro José Pidal y Carniado). Madrid: Rivadeneyra, 1851.

DE BAENA, Juan Alfonso. *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. (Edición de Brian Dutton y Joaquín González Cuenca). Madrid: Visor Libros, 1993.

DE LA VORÁGINE, Santiago. *La Leyenda Dorada*. 2 volúmenes. (Traducción de Fray José Manuel Macías). Madrid: Alianza, 1982.

DELLA TUCCIA, Niccolò. *Cronaca de' principali fatti d'Italia dall'anno 1417 al 1468*. (Edita da Francesco Orioli). Roma: Tipografia delle belle arti, 1852.

Diplomatari Borja. *Documents de l'Arxiu de la Corona d'Aragó (1444-1458)*. (Edición dirigida por Miquel Batllori y Carlos López Rodríguez). 4 volúmenes. València: Edicions 3i4, 2002-2007.

Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, I. (1238-1400). (Edició a cura de Ximo Company *et al*.) València: Universitat de València, 2005.

Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, II. Llibre de l'entrada del rei Martí. (Edició a cura de Joan Aliaga, Lluïsa Tolosa i Ximo Company). València: Universitat de València, 2007.

Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, III. (1401-1425). (Edició a cura de Lluïsa Tolosa, Ximo Company i Joan Aliaga). València: Universitat de València, 2011.

Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, IV. Llibre de l'entrada de Ferran d'Antequera. (Edició a cura de Milagros Cárcel Ortí i Juan Vicente García Marsilla). València: Universitat de València, 2013.

Epistolari de Ferran I d'Antequera amb els infants d'Aragó i la reina Elionor (1413-1416). (Edició a cura de Carlos López Rodríguez).València: Universitat de València, 2004.

Epistolari de la València Medieval. (Edició a cura d'Agustín Rubio Vela). València: Institut de Filologia Valenciana, 1985.

EUGENIO IV (CONDULMARO, Gabrielle). *Licet militans*. (Edición de SOCIÉTÉ DES BOLLANDISTES). *Acta Sanctorum. Septembris, tomus tertius*. Parisiis et Romae apud Victorem Palme, 1868, pp. 674-675.

FRACHETO, Gerardus de. *Vitae fratrum Ordinis Praedicatorum*. (Edición de Benedictus Maria Reichert). Lovaina: Typ. E. Charpentier et J. Schoonjans, 1896.

GARCÍA DE SANTA MARÍA, Álvar. *Le parti inedite della "Crónica de Juan II" di Álvar García de Santa María*. (Edición de Donatella Ferro). Venezia: Consiglio Nazionale delle Ricerche (Gruppo Studi d'Ispanistica), 1972.

GARCÍA DE SANTA MARÍA, Álvar. *Crónica de Juan II de Castilla*. (Edición de Juan de Mata Carriazo y Arroquia). Madrid: Real Academia de la Historia, 1982.

HERODOTO, *Libro III*. (Traducción de Carlos Schrader). Madrid: Gredos, 1995.

LATINI, Brunetto. *Llibre del Tresor. Versió catalana de Guillem de Copons.* 4 volúmenes. (Edición de Curt Joseph Wittlin). Barcelona: Barcino, 1971-1989.

LEODIENSIS, ARNOLDUS. *Recull d'exemples i miracles ordenat per alfabet.* (Edición de Josep Antoni Ysern Lagarda). Barcelona: Barcino, 2004.

Llibre de les solemnitats de Barcelona: *edición completa del manuscrito de l'Arxiu Històric de la Ciutat, vol. I (1424-1456).* (Edició d'Agustí Duran i Sanpere i Pere Josep Sanabre). Barcelona: Institució Patxot, 1930.

LÓPEZ DE SALAMANCA (O DE ZAMORA), Juan. *Evangelios moralizados*. (Edición de Arturo Jiménez Moreno). Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004.

MANDEVILLE, Jhon. *El Libro de las maravillas del mundo de Juan de Mandevilla*. (Edición de Pilar Líria Montañés). Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1979.

MANDEVILLE, Jhon. *Los viajes de Sir John Mandeville*. (Edición de Ana Pinto). Madrid: Cátedra, 2001.

MARTÍNEZ, Pero. "Lahors del gloriós pare sent Vicens, de Prehicadors". (Edición de Martín de Riquer). DE RIQUER MORERA, Martín. *Obras de Pero Martínez. Escritor catalán del siglo XV*. Barcelona: CSIC-Instituto Antonio de Nebrija, 1946, pp. 110-114.

MASSUCIO SALERNITANO (GUARDATI, Tommaso). *Il Novellino*. (A cura di Salvatore S. Nigro.) Bari: Laterza & Figli, 1975.

MERLINI, Giovanni (detto Giovanni Di Mastro Pedrino Depintore). *Cronica del suo tempo*, vol. II (1437-1464). (Edita da Gino Borghezio e Marco Vattaso). Roma: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1934.

MIRALLES, Melcior. *Crònica i dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*. (Edición de Mateu Rodrigo Lizondo). València: Universitat de València, 2011.

PÉREZ DE GUZMÁN, Fernán. *Crónica del señor rey don Juan segundo.* (Edición de Lorenzo Galíndez de Carvajal). Valencia: Imprenta de Benito Monfort, 1779.

PÉREZ DE GUZMÁN, Fernán. *Generaciones y semblanzas*. (Edición de Jesús Domínguez Bordona). Madrid: Espasa-Calpe, 1979.

PÉREZ DE GUZMÁN, Fernán. *Generaciones y semblanzas*. (Edición de José Antonio Barrio Sánchez). Madrid: Cátedra, 1998.

PÍO II (PICCOLOMINI, Enea Silvio). Europe (c.1400-1458). (Translated by Robert Brown). Washington, D.C.: The Catholic University of America Press, 1984.

- *Bulla Canonizationis S.Vincentii Ferrerii*. RIPOLL, Th.; BREMOND, A. (ed.). *Bullarium Ordinis Fratrum Praedicatorum.* Tomus III. Roma: Ex Typographia Hieronymi Mainardi, 1731.
- *Bula de la canonización de San Vicente Ferrer: dada el primero de octubre del*

año 1458 en San Pedro de Roma por Su Santidad el Papa Pío II. (Sin especificar editor, prólogo de Vicente Castell Maiques).Valencia: Agrupación vicentina, 1958.

Proceso de Canonización de San Vicente Ferrer. Declaraciones de los testigos. (Traducción de Sebastián Fuster Perelló). Valencia: Ajuntament de València, 2007.

RANZANO, Petro. *Vita sancti Vicentii Ferreri*. (Edición de SOCIÉTÉ DES BOLLANDISTES). *Acta Sanctorum*. *Aprilis, tomus primus*. Parisiis et Romae apud Victorem Palme, 1866, pp. 481-510.

ROIG, Jaume. *Espill*. (Edició d'Antònia Carré). Barcelona: Quaderns Crema, 2006.

SAFONT, Jaume de. *Dietari o Llibre de jornades (1411-1484) de Jaume Safont*. (Edición de Josep Maria Sans i Travé). Barcelona: Fundació Noguera, 1992.

SAN ANTONINO DE FLORENCIA (PIEROZZI, Antonino). *Chronica Antonini: tertia pars Historiarum Domini Antonini Archipraesulis Florentini, in tomis tribus diferetarum.* Basileae: Nicolaus Kesle, 1491.

- *Summa Theologica*. Venedig, 1485.

SAN BERNARDINO DA SIENA (ALBIZZESCHI, Bernardino). *Prediche volgari. Siena, 1425*. (Edición de Ciro Cannarozzi). 2 volumi. Firenze: Libreria editrice fiorentina, 1940.

- *Prediche volgari sui Campo di Siena, 1427*. (Edición de Carlo Delcorno). 2 volumi. Milano: Rusconi, 1989.

SAN VICENTE FERRER. *Sermones Sancti Vicentii fratris ordinis predicatorum de tempore: Pars hyemalis. Pars estiualis*. Lugduni: Johannes Trechsel, 1493.

- *Sermones Sancti Vicentii de Valentia Ordinis Predicatorum: Pars hyemalis de tempore; Pars estivalis de tempore; Pars de sanctis per totius anni circulum*. Argentoratum (Estrasburgo), 1503.
- *Sermons.* Volum primer. (Edición de Josep Sanchis Sivera). Barcelona: Barcino, 1932 (reedición 1971).

- *Sermons.* Volum segon. (Edición de Josep Sanchis Sivera). Barcelona: Barcino, 1934 (reedición 1971).
- *Sermons de Sant Vicent Ferrer.* (Edición de Josep Sanchis Sivera). Valencia: l'Estel, 1935.
- *Sermons.* Volum tercer. (Edición de Gret Schib). Barcelona: Barcino, 1975.
- *Sermons.* Volum quart. (Edición de Gret Schib). Barcelona: Barcino, 1977.
- *Sermons.* Volum cinquè. (Edición de Gret Schib). Barcelona: Barcino, 1984.
- *Sermons.* Volum sisè. (Edición de Gret Schib). Barcelona: Barcino, 1988.
- *Sermons de Quaresma.* I. (Edición de Manuel Sanchis Guarner). València: Albatros Edicions, 1973.
- *Sermons de Quaresma.* II. (Edición de Manuel Sanchis Guarner). València: Albatros Edicions, 1973.
- *Colección de Sermones de Cuaresma y otros según el Manuscrito de Ayora.* (Edición de Fray Adolfo Robles Sierra, O.P.). Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1995.
- *Sermonario de San Vicente Ferrer del Real Colegio-Seminario de Corpus Christi de Valencia.* (Estudio y transcripción de Francisco M. Gimeno Blay y Mª Luz Mandingorra Llavata). Valencia: Ajuntament de València, 2002.
- *Sermonario de Perugia (Convento dei Domenicani, ms. 477).* (Edición de Francisco M. Gimeno Blay y Mª Luz Mandingorra Llavata). Valencia: Ajuntament de València, 2006.
- *Sermones de Cuaresma en Suiza, 1404 (Couvent des Cordeliers).* (Edición de Francisco M. Gimeno Blay y Mª Luz Mandingorra Llavata). Valencia: Ajuntament de València, 2009.
- *Quaestio de Unitate Universalis – Ma'amar nikhbad ba-kolel*. (Edición de Alexander Fidora y Mauro Zonta). Santa Coloma de Queralt: Obrador Edèndum, 2010.
- *Tractatus de suppositionibus terminorum.* (Traducción de José Ángel García Cuadrado en *Colección de Pensamiento Medieval y Renacentista,* nº. 121). Pamplona: Eunsa, 2011.

SANTO TOMÁS DE AQUINO. *Scriptum super sententiis Magistri Petri Lombardi*, libro III.

SCHEDEL, Hartmann. *Liber Chronicarum* o *Die Schedelsche Weltchronik***.** Nuremberg: A. Koberger, 1493.

SOCIÉTÉ DES BOLLANDISTES (ed.). "De S. Vincentio Ferrerio. Ordinis Praedicatorum veneti in armoricis". *Acta Sanctorum, vol. X. Aprilis tomus primus*. Parisiis et Romae apud Victorem Palmé, 1866, pp. 476-527.

SOCIÉTÉ DES BOLLANDISTES (ed.). *Bibliotheca hagiographica latina antiquae et mediae aetatis*, tomus alter (K-Z). Bruxelles: Société des Bollandistes, 1949, pp. 1250-1251.

TORQUEMADA, Juan de. *Meditationes*, (edición facsímil de la obra homónima impresa en Roma por Ulrich Hahn el 31 de diciembre de 1467). Valencia: Vicent Garcia editores, 1998.

VALLA, Lorenzo. *Historia de Fernando de Aragón*. (Edición de Santiago López Moreda). Madrid: Akal, 2002.

VORAGINE, Jacobi A. [DE LA VORÁGINE, Santiago]. *Legenda aurea. Vulgo Historia Lombardica dicta*. (Recensuit Dr. Thomas Graesse). Lipsiae: Impensis Librariae Arnoldiana, 1850.

Manuscritos

ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE VALENCIA.

- *Breviarium Valentinum*. Ms. 81.

ARCHIVO MUNICIPAL DE VALENCIA.

- Serie *Manual de Consells*: A-22; A-24; A-25; A-36.
- Serie *Claveria Comuna (Cuentas)*: O-6; O-11.
- Serie *Claveria Comuna (Censals)*: J-38; J-39; J-48.

BIBLIOTECA ESTENSE DE MÓDENA.

- *De Sphaera*. Ms. Lat. 209 DX2 14 c.

BIBLIOTECA HISTÓRICA DE LA UNIVERSIDAD DE VALENCIA

- *Breviarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Ms. 890.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE.

- *Breviarium ad usum fratrum praedicatorum* (*Breviario de Belleville*). Ms. Lat. 10484.
- *Les Heures de Louis de Savoie*. Ms. Lat. 9473.
- *Livre d'heures de Pierre II de Bretagne.* Ms. Lat. 1159.
- *Livre d'heures d'Isabelle Stuart.* Ms. Lat. 1369.

CONVENTO PATRIARCALE DI SAN DOMENICO IN BOLOGNA.

- *Corale.* Ms. 1018.

ST. JOHN'S COLLEGE.

- *Psalter.* Ms. K-26.

Bibliografía

ACIDINI, Cristina; SCUDIERI, Magnolia (com.). *L'Angelico ritrovato*. Firenze: Ente Cassa di Risparmio di Firenze, 2008.

AGUILERA CERNÍ, Vicente. "En torno al problemático Jacomart". *Archivo de Arte Valenciano*, nº. 25, 1954, pp. 75-84.

- "Catálogo artístico de la Exposición Vicentina". DE MOMBLANCH Y GONZÁLEZ, F. (dir.). *Crónica de la Exposición Vicentina*. Valencia: Miguel Laguarda Latorre, 1957, pp. 115-242.
- "Jacomart". *Archivo de Arte Valenciano*, nº. 32, 1961, pp. 80-95.

AHL, Diane Cole. *Fra Angelico*. New York: Phaidon, 2008.

ALCE, Venturino, O.P. *Omelie del Beato Angelico.* Bolonia: Edizioni Studio domenicano, 1983.

- *Angelicus Pictor, Vita, opere e teologia del Beato Angelico.* Bolonia: Edizioni Studio Domenicano, 1993.
- "L'iconografia di san Pietro martire nel Duecento nella prima metà del Trecento". FESTA, G. (ed.). *Martire per la fede: San Pietro da Verona domenicano e inquisitore.* Bolonia: Edizioni Studio Domenicano, 2007, pp. 307-329.

ALEIXANDRE TENA, Francisca. *La ciudad de la Memoria. Los códices de la Catedral de Valencia*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1997.

ALLEMANDI, U. *et al*. *Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dal XI al XX secolo*, vol. VIII. Torino: Giulio Bolaffi, 1975.

ALMAZÁN, Vicente. "L'exemplum chez Vincent Ferrier". *Romanische Forschungen*, nº. 79, 1967, pp. 288-332.

ALMELA Y VIVES, Francisco. *Sant Viçent Ferrer*. Barcelona: Barcino, 1927.

- "Los valores estéticos en san Vicente Ferrer". *Revista de Ideas Estéticas*, Tomo XV, nº. 57, 1957, pp. 3-30.

ALMINYANA VALLÉS, Josep. *Vida i obra de Bonifaci Ferrer, General de l'Orde Cartoixana i primer traductor de la Bíblia en llengua valenciana.* València: Real Academia de Cultura Valenciana, 1997.

ALONSO MONEDERO, Begoña. *Estudio de las configuraciones de una imagen poética: "Nuestras vidas son los ríos".* Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002.

ÁLVAREZ PALENZUELA, Víctor Ángel. "La crisis de la monarquía papal y el conciliarismo en el trascurso del trescientos al cuatrocientos". *Cuadernos de Historia Medieval*, Secc. Miscelánea, nº. 2, 1999, pp. 3-27.

AMORE, Agostino. "La predicazione del B. Matteo d'Agrigento a Barcellona e Valenza". *Archivum Franciscanum Historicum*, nº. 49, 1956, pp. 255-335.

- "Nuovi documenti sull'attività del B. Matteo d'Agrigento nella Spagna ed in

Sicilia". *Archivum Franciscanum Historicum*, nº. 52, 1959, pp. 12-42.

ANGIUS, Vittorio. *Sulle famiglie nobili della monarchia di Savoia*, vol. 1. Torino: Fontana e Isnardi, 1845.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. "La pintura trecentista en Toledo". *Archivo Español de Arte y Arqueología*, vol. 7, nº. 19, 1931, pp. 23-29.

ANTIST, Vicente Justiniano. *La vida y historia del apostólico predicador fray Vicente Ferrer*. Valencia: Casa de Pedro de Huete, 1575.

ANTONINI, Paola; PAGANO, Lina. "Gli alberi genealogici domenicani". ANTONINI, P.; PAGANO, L. *Gli affreschi del chiostro di S. Pietro Martire in Ascoli Piceno*. Ascoli Piceno: Istituto superiore di studi medievali Cecco d'Ascoli, 2001, pp. 57-63.

APARICIO OLMOS, Emilio María. "Algunos aspectos inéditos de la visita de San Vicente Ferrer a Valencia en 1410". *Anales de la Real Academia de la Cultura Valenciana*, nº. 40, 1972, pp. 83-155.

ARCINIEGA GARCÍA, Luis. "La «Passio Imaginis» y la adaptativa militancia apologética". *Ars Longa: cuaderno de arte*, nº. 21, 2012, pp. 71-94.

ARÉVALO, Faustino. *Hymnodia Hispanica*. Roma: Typ. Salomoniana, 1786.

ARIAS MARTÍNEZ, Manuel. "Predicación de san Vicente Ferrer y Ascensión de Cristo". SÁNCHEZ DEL BARRIO, A. (ed.). *Comercio, mercado y economía en tiempos de la reina Isabel*. Medina del Campo: Museo de las Ferias, 2004, pp. 132-134.

ARRANZ GUZMÁN, Ana. "El episcopado y la guerra contra el infiel en las Cortes de la Castilla Trastámara". NIETO SORIA, J. M. (coor.). *La monarquía como conflicto en la Corona castellano-leonesa (c. 1230-1504)*. Madrid: Sílex ediciones, 2006, pp. 253-298.

ARTIÈRES, Jules. "Documents inédits sur la ville de Millau; VII; passage de saint Vincent Ferrier á Millau". *Mémoires de la Société des lettres, sciencies et arts de l'Aveyron*, tome XXI, 1921, pp. 565-570.

AURELL, Martin. "Messianisme royal de la Couronne d'Aragon". *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 52, nº. 1, 1997, pp. 119-155.

AVELLINI, Luisa. "Eloquenza e committenza. Prosa encomiastica e agiografica di Giovanni Garzoni". BASILE, B. (a cura di). *Bentivolorum magnificientia*. *Principe e cultura a Bologna nel Rinascimento*. Roma: Bulzoni, 1984, pp. 135-154.

AVRIL, François "Le Maître des Heures de Saluces: Antoine de Lonhy". *Revue de l'Art*, nº. 85, 1989, pp. 9-34.

BAER, Yitzhak. *Historia de los judíos en la España cristiana.* 2 volúmenes. Madrid: Altalena editores, 1981.

BAIOCCO, Simone; CASTRONOVO, Simonetta; PAGELLA, Enrica. *Arte in Piamonte: Il Gotico.* Ivrea: Priuli & Verlucca, 2003.

BALDINI, Umberto. *L'opera completa di Fra Angelico.* Milano: Rizzoli Editore, 1970.

- *Beato Angelico.* Firenze: Edizioni d'Arte il Fiorino, 1986.

BALLESTER OLMOS, José. *Historia y arquitectura de la Casa Natalicia de San Vincente Ferrer.* Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2014.

BARCIA, Ángel Mª. "Estampas primitivas que se conservan en la Biblioteca Nacional". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. 1, 1897, pp. 4-8.

BARETTA, Ernesto. *Baudunasca. Storia della nostra terra e della nostra gente, e cenni storici su Macello, Buriasco e San Luigi*. Cavour: editorial no citada, 1980.

BARILARO, Antonio. "Pietro Ranzano vescovo di Lucera, umanista domenicano di Palermo". *Memorie Domenicane*, n. s., vol. 8-9, 1977-1978, pp. 1-197.

BARÓN DE SAN PETRILLO (CARUANA Y REIG), José. "Los parientes documentados del Santo". *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, nº. 35, 1955, pp. 11-15.

BARRAQUER ROVIRALTA, Cayetano. *Las casas de Religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*. Barcelona: Imprenta Fco. José Altés y Alabart, 1906.

BARTOLOMEO HERRERO, Bonifacio. "La sinagoga mayor de Segovia y sus propiedades urbanas". *Sefarad*, vol. 72, nº. 1, 2012, pp. 191-225.

BATLLE I PRATS, Lluís. "San Vicente Ferrer en Gerona". *Analecta Sacra Tarraconensia: Revista de ciències historicoeclesiàstiques,* nº. 26, 1953, pp. 145-150.

- "La canonización de San Vicente Ferrer y su conmemoración en Gerona". *Analecta Sacra Tarraconensia: Revista de ciències historicoeclesiàstiques,* nº. 27, 1954, pp. 5-8.

BATLLORI, Miquel. "Agullent i la seva ermita de Sant Vicent Ferrer". *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, nº. 20, 1934, pp. 94-108.

BAWCUTT, Priscilla; HENISCH, Bridget. "Scots Abroad in the Fifteenth Century: The Princesses Margaret, Isabella and Eleanor". EWAN, E.; MEIKLE, M.M. (ed.). *Women in Scotland, c.1100-1750.* East Linton: Tuckwell Press, 1999, pp. 45-55.

BAXANDALL, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

BELLOSI, Luciano (a cura di). *Pittura di luce. Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento*. Milano: Olivetti-Electa, 1990.

BELTING, Hans. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte.* Tres Cantos: Akal, 2010.

BELTRÁN DE HEREDIA, Vicente. "Colección de documentos inéditos para ilustrar la vida de Juan de Torquemada, O.P." *Archivum Fratrum Praedicatorum*, nº. 7, 1937, pp. 210-245.

BENATI, Daniele. *La bottega degli Erri e la pittura del Rinascimento a Modena*. Modena: Artioli, 1988.

BENÍTEZ SÁNCHEZ-BLANCO, Rafael; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente; PIQUERAS SÁNCHEZ, Norberto (ed.). *Entre tierra y fe. Los musulmanes en el reino cristiano de Valencia (1238-1609).* València: Universitat de València, 2009.

BENITO DOMÉNECH, Fernando (com.). *La Luz de las Imágenes.* 3 volúmenes. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999.

- Con GÓMEZ FRECHINA, José (com.). *La clave flamenca en los primitivos valencianos*.Valencia: Generalitat Valenciana, 2001.

- Con GÓMEZ FRECHINA, José (dir.). *Pintura europea del Museo de Bellas Artes de Valencia*. València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2002.
- Con GÓMEZ FRECHINA, José (dir.). *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2005.

BENITO GOËRLICH, Daniel. "Escultura gótica policromada en el Real Monasterio de la Santísima Trinidad de Valencia". *Archivo Español de Arte*, vol. 52, nº. 207, 1979, pp. 355-357.

- "El Monasterio de la Santísima Trinidad de Valencia". *Archivo de Arte Valenciano*, nº 61, 1980, pp. 23-28.

BERMEJO MARTÍNEZ, Elisa. "Maestro de la Vista de Santa Gúdula. Vida de San Vicente Ferrer. Cristo ante Pilatos. La Ascensión". FERNÁNDEZ PARDO, F. (coor). *Las tablas flamencas en la ruta jacobea*. San Sebastián, Diócesis de Calahorra y La Calzada-Logroño, Madrid: Fundación Banco Santander Central Hispano, 1999, pp. 334-337.

BERNARDI, Claudio; SUSA, Carlo. *Storia essenziale del teatro*. Milano: Vita e pensiero, 2008.

BERTOLOTTO, Claudio; GARAVELLI, Nicoletta; ODERZO GABRIELLI, Bernardo. "«Magister Dux Aymo pictor de Papia». Un pittore pavese in Piemonte (notizie 1417-1444)". *Arte lombarda*, nº. 163, 2011, pp. 5-46.

BERTRAN I ROIGÉ, Prim. "Els llibres del Batlle de Cervera, Galzeran Sacirera (1459-1460). Notes de vida quotidiana i conflictivitat urbana a Cervera, a darreries de l'Edat Mitjana". *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, nº. 26, 2005, pp. 875-901.

BETÍ BONFILL, Manuel. "Notícies de dos manuscrits de l'Arxiu de l'Arxiprestal de Morella". *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, vol. IV, nº. 7, 1917, pp. 47-67.

- "Bibliografía vicentina. Sermones y otros escritos de San Vicente". *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, vol. IV, nº. 7, 1917, pp. 137-141
- San Vicente en Morella". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol.

3, 1922, pp. 114-122.

- "Un sermón valenciano de san Vicente Ferrer". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol. 3, 1922, pp. 123-133.
- "El tratado de San Vicente Ferrer sobre el advenimiento del Anti-cristo". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol. 3, 1922, pp. 134-136.
- "Del sermonario morellano de san Vicente Ferrer. *Secunda Dominica Adventus Domini*. *La segona lançà*". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol. 31, 1955, pp. 126-136.

BLANC, Monique. *Retables: La Collection du Musée des Arts Décoratifs de Paris.* Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1998.

BLANCHARD, René. "Durée de l'apostolat de Saint Vincent Ferrier en Bretagne". *Revue de Bretagne et de Vendée*, maglio 1887, pp. 3-11.

BLASCO MARTÍNEZ, Rosa María. "Contribución a la historia del Convento de Predicadores de Zaragoza a través de los apuntes del maestro fray Tomás Domingo (1219-1516)". *Cuadernos de Historia Jerónimo Zurita*, nº. 23-24, 1970-1971, pp. 7-122.

BLUME, Clemens (ed.). "Thesauri Hymnologici Hymnarium. Die hymnen des Thesaurus Hymnologicus H. A. Daniels und anderer Hymnen-Ausgaben. II. Die Hymnen des 12.-16 Jahrhundert". *Analecta Hymnica Medii Aevi*, vol. 52. Leipzig: O. R. Reisland, 1909.

BOCCIA, Lionello Giorgio. *Guida al Museo Stibbert*. Firenze: Becocci, 1983.

BOIX, Vicente. *Historia de la ciudad y Reino de Valencia*, vol. 2. Valencia: Imprenta de Benito Monfort, 1845.

- *Manual del viajero y guía de los forasteros en Valencia*. Valencia: Imprenta de José Rius, 1849.
- *Fiestas reales: descripción de la Cabalgata y de la Procesión del Corpus*. Valencia: Imprenta de la Regeneración Tipográfica, 1858.

BOLZONI, Lina. *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*. Torino: Einaudi, 2002.

BOUDET, Marcellin. "Documents inédits sur les recluseries au Moyen-Age. La recluserie du Pont Sainte-Christine a Saint-Flour". *Revue de la Haute-Auvergne,* tome quatrième, 1902, pp. 1-43.

BOURGEOIS, Angi Elsea. *Reconstructing the Lost Frescoes of Santa Maria sopra Minerva in Rome from the Meditationes of Cardinal Juan de Torquemada*. Lewiston (New York): Edwin Mellen Press, 2009.

BRIZIO, Anna Maria. *La pittura nel Piamonte dall'età romanica al Cinquecento.* Torino: Paravia, 1942.

BRUNEL, Clovis. "Le sermon en langue vulgaire prononcé à Toulouse par saint Vincent Ferrier le vendredi saint 1416". *Bibliothèque de l'école des chartes*, nº. 111, 1953, pp. 5-53.

BUENO TÁRREGA, Baltasar. *El pare sant Vicent Ferrer.* Valencia: Federico Doménech, 1995.

BUTTÀ, Licia. "Storie per governare: iconografia giuridica e del potere nel soffitto dipinto della Sala Magna del palazzo Chiaromonte Steri di Palermo." BUTTÀ, L. (ed.). *Narrazione, exempla, retorica. Studi sull'iconografia dei soffitti dipinti nel Medioevo Mediterraneo*. Palermo: Caracol, 2013, pp. 69-126.

CABALLERO ESCAMILLA, Sonia. "Iconografía del prestigio: la escultura gótica monumental del convento de Santo Tomás de Ávila en el contexto inquisitorial hispano". *Res publica: revista de filosofía política*, nº. 18, 2007, pp. 395-412.

- "Fray Tomás de Torquemada. Iconógrafo y promotor de las artes". *Archivo Español de Arte*, vol. 82, nº. 325, 2009, pp. 19-34.

CABANES CATALÁ, Mª Luisa (ed.). *Anales valencianos*. Zaragoza: Anubar, 1983.

CABANES PECOURT, Mª Desamparados. "«Lo entrames» de Mestre Vicent Ferrer". *Revista de Filologia Valenciana*, nº. 7, 2000, pp. 17-31.

CAFFARO, Albino. "Vincenzo Ferreri a Pinerolo". *Pineroliensia ossia Vita pinerolese specialmente negli ultimi due secoli del Medioevo*. Pinerolo: Tip. Chiantore-Mascarelli, 1906, pp. 151-152.

CALLADO ESTELA, Emilio (coor.). *El fuego y la palabra. San Vicente Ferrer en el 550 aniversario de su canonización.* Valencia: Biblioteca valenciana, 2007.

- Con ESPONERA CERDÁN, Alfonso (coor.). *El Palau de la Saviesa: El Convent de Predicadors de València i la Biblioteca Universitària.* València: Universitat de València, 2005.

CALOGERO, Giacomo Alberto. "Tommaso Garelli nel Rinascimento bolognese". *Nuovi Studi. Rivista di arte antica e moderna*, nº. 18, 2012, pp. 83-100.

CALVÉ MASCARELL, Óscar. "El uso de la imagen del profeta en la cultura valenciana bajomedieval". *Ars longa: cuadernos de arte*, nº. 20. 2011, pp. 49-68.

CAMPUZANO RUIZ, Enrique; Fundación Santillana (ed.). *Arte de Flandes en Cantabria*. Santillana del Mar: Fundación Santillana, 1989.

CAMPUZANO RUIZ, Enrique (com.). *2000 Anno Domini. La Iglesia en Cantabria.* Santillana del Mar: Museo Diocesano "Regina Coeli", 2000.

CANDELARIA, Lorenzo. *The Rosary Cantoral: Ritual and Social Design in a Chantbook from Early Renaissance Toledo.* Rochester (New York): University of Rochester Press, 2007.

CANELLAS LÓPEZ, Ángel. "La instauración de los Trastámara en Aragón". *Cuadernos de Historia de Jerónimo Zurita*, nº. 4-5, 1953, pp. 19-38.

CARAFFA, Filippo; MORELLI, Giuseppe (a cura di). *Bibliotheca Sanctorum*. 12 tomos. Roma: Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, 1961-1970.

CARBONELL I BUADES, Marià. "El sepulcre de Calixt III Borja: hipòtesi atributiva. Una contribució al Vè centenari de la mort d'Andrea Bregno". *Revista Borja. Revista de l'Institut Internacional d'Estudis Borgians*, nº. 1, 2006-2007, pp. 51-62.

CARBONERES, Manuel. *Relación y explicación histórica de la solemne procesión del Corpus, que anualmente celebra la ciudad de Valencia*. Valencia: J. Doménech, edición facsímil, 1980.

CÁRCEL ORTÍ, Mª Milagros; TRENCHS ODENA, José. "El Consell de València:

disposiciones urbanísticas (siglo XIV)". SÁEZ, E.; CANTERA, M. (ed.). *La ciudad hispánica durante los siglos XIII al XVI.* Tomo 2. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1985, pp. 1481-1545.

CÁRCEL ORTÍ, Mª Milagros. "Vida y urbanismo en la Valencia del siglo XV. Regesta documental". *Miscel·lània de Textos Medievals,* nº. 6, 1992, pp. 255-644.

CARDINI, Franco. *Magia, brujería y superstición en el occidente medieval*. Barcelona: Península, 1982.

CARLÉ, Mª del Carmen. "Los miedos medievales (Castilla, siglo XV)". *Estudios de Historia de España*, nº. 4, 1991, pp. 109-157.

CARMARINO, Umberto. "I viaggi di S.Vincenzo Ferreri in Italia". *Memorie Domenicane,* nº. 72, vol. IV, 1955, pp. 273-288.

CARMENA MUELA, Juan. *Iconografía de los Santos*. Madrid: Akal, 2008.

CARRERAS Y ARTAU, Tomás. "Fray Francisco Eiximenis. Su significación religiosa, filosófico-moral, política y social". *Anales del Instituto de Estudios Gerudenses,* nº 1, 1946, pp. 270-293.

- "Nicolás Eymerich, publicista en los comienzos del Cisma de Occidente". *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses,* nº. 2. 1947, pp. 124-132.

CARRERES ZACARÉS, Salvador. *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo Reino.* 2 Volúmenes. Valencia: Hijo de F. Vives Mora, 1925.

- (ed.). *Libre de Memòries de diversos sucesos e fets memorables e de coses senyalades de la ciutat e regne de València (1308-1644*). 2 volúmenes. Valencia: Acción Bibliográfica Valenciana, 1930-1935.

CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo. "Un panegírico de la predicación. La Exaltación de la Cruz y la iconografía de los Dominicos en Segovia". SILVA MAROTO, Mª P. *et al*. *Actas del Simposium Internacional Pedro Berruguete y su entorno*. Palencia: Diputación provincial de Palencia, 2004, pp. 361-370.

CARRUTHERS, Mary. *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture.*

Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

- Con ZIOLKOWSKI, J. M. (ed.). *The Medieval Craft of Memory: An Anthology of Texts and Pictures.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002.

CASILLAS GARCÍA, José Antonio. "La polémica sobre los derechos de la estirpe Cartagena al Convento de San Pablo: un caso típico de defensa de la «honra» familiar". *Boletín la Institución Fernán González*, nº. 224, 2002, pp. 129-146.

- *El Convento de San Pablo de Burgos: historia y arte.* Salamanca: San Esteban, 2003.

CASSARD, Jean-Christophe. "Un Valencien en Bretagne au XVe siècle: Vincent Ferrier (1418-1419)". COUSQUER, Y.; HELÍOS, J.; OMNÈS, R. (dir.). *Les Celtes et la Péninsule Ibérique. TRIADE*, vol. 5. Brest: Centre de recherche bretonne et celtique, 1999, pp. 167-179.

- "Le légat catéchiste. Vincent Février en Bretagne (1418-1419)". *Revue historique*, nº. 298, vol. 2, 1998, pp. 323-342.

CASTAÑÓN, Jaime *et al*. "La Capilla de San Blas en la catedral primada de Toledo". BANGO TORVISO, Isidoro G. *et al*. *La Capilla de San Blas de la Catedral de Toledo. Cuadernos de Restauración de Iberdrola*, Volumen 11. Madrid: Iberdrola, 2005, pp. 33-55.

CASTELNOVI, Gian Vittorio. "Su Giovanni Mazone e il «cosidetto Giacomo Serfolio»". *Rivista Ingauna e Intemelia*, nº. 39, gennaio-giugno, 1984, pp. 1-13.

CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel; SAMPER EMBIZ, Vicente. "La iconografía de la «primera aparición» en la pintura valenciana". *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, nº. 45, 1995, pp. 93-108.

CÁTEDRA GARCÍA, Pedro María. "Escolios teatrales de Enrique de Villena". ALVAR EZQUERRA, C. *et al*. *Serta Philologica. F. Lázaro Carreter: natalem diem sexagesimum celebranti dicata*, vol. 2. Madrid: Cátedra, 1983, pp. 127-136.

- "La predicación castellana de San Vicente Ferrer". *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, nº. 29, 1983-1984, pp. 235-309.

- *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media. San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412): estudio bibliográfico, literario y edición de los textos inéditos.* Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 1994.

CAVALCA, Cecilia. "Pittori ferraresi a Bologna nella seconda metà del Quattrocento". BENTINI, J. (a cura di.) *Gli Este a Ferrara. Una corte nel Rinascimento*. Milano: Silvana, 2004, pp. 123-130.

- *La pala d'altare a Bologna nel Rinascimento*. *Opere, artisti e città, 1450-1500*. Milano: Silvana, 2013.

CAVALLARO, Anna. *Antoniazzo Romano e gli Antoniazzeschi*. Udine: Campanotto, 1992.

CAVALLER, Francés Joan. *Llibre de noticies de la ciutat de Valencia desde l'any 1306 fins al de 1535.* Biblioteca Universitaria de Valencia, ms. 197, sin datación concreta (1700-1799).

CAVERO DOMÍNGUEZ, Gregoria. *Inclusa intra parietes. La reclusión voluntaria en la España medieval*. Toulouse: Framespa, 2010.

CECCHETI, Bartolomeo; ONGANIA, Ferdinando (ed.). *Documenti per la storia dell'augusta ducale Basilica di San Marco in Venezia dal nono secolo sino alla fine del decimo ottavo dall'Archivio di Stato e dalla Biblioteca Marciana in Venezia*. Venecia: F. Ongania, 1886.

CENTRO DE ESTUDIOS SOBRE SAN VICENTE FERRER. "Bibliografía contemporánea sobre San Vicente Ferrer". ESPONERA CERDÁN, A. (coor.). *San Vicente Ferrer. La palabra escrita.* Valencia: Ajuntament de València, 2003, pp. 63-187.

CERVERA, Juan. *Los "milacres" vicentinos en las calles de Valencia.* Valencia: Del Cenia al Segura, 1983.

CHABÁS, Roque. "Estudio sobre los sermones valencianos de san Vicente Ferrer que se conservan manuscritos en la biblioteca de la basílica metropolitana de Valencia. 1. Introducción". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. 6, 1902, pp. 1-6.

- "Estudio sobre los sermones valencianos de san Vicente Ferrer que se conservan

manuscritos en la biblioteca de la basílica metropolitana de Valencia. 2. Originalidad de los Sermones. Recursos Oratorios. Fin á que se dirigían." *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. 6, 1902, pp. 131-143.

- "Estudio sobre los sermones valencianos de san Vicente Ferrer que se conservan manuscritos en la biblioteca de la basílica metropolitana de Valencia: 7. Estado de la sociedad durante el Cisma de Occidente. Siglos XIV y XV*". Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. 7, 1903, pp. 85-102.
- "Estudio sobre los sermones valencianos de san Vicente Ferrer que se conservan manuscritos en la biblioteca de la basílica metropolitana de Valencia: 5. Alusiones a sí mismo, a la compañía de penitencia, al rey de Aragón. Judíos y moros". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. 8, 1903, pp. 111-125.

CHEVALIER, Ulysse (ed.). *Repertorium hymnologicum. Catalogue de chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'église latine depuis les origines jusqu'à nos jours*. 6 tomos. Louvain-Bruxelles: Lefever *et al*., 1892-1920

CHIODI, Alberto Mario. "Bartolomeo degli Erri e i polittici domenicani". *Commentari*, vol. 2, 1950, pp. 17-25.

CITTADINI FULVI, Maria Grazia *et al*. *La Trinità tra fede e ragione. Dispute teologiche, esperienze mistiche e rappresentazioni iconografiche*. Perugia: Morlacchi, 2010.

COBIANCHI, Roberto. "Raphael, Ceremonial Banners and Devotional Prints: New Light on Città di Castello's Nicholas of Tolentino Altarpiece". BOURDUA, L.; DUNLOP, A. (ed.). *Art and the Augustinian Orden in Early Renaissance Italy.* Aldershot: Ashgate, 2007, pp. 205-228.

- "Fashioning the imagery of a franciscan observant preacher: Early Renaissance Portraiture of Bernardino da Siena in Northern Italy". *Tatti Studies: Essays in the Renaissance*, vol. 12, 2009, pp. 55-83.

COHN, Norman. *En pos del milenio*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.

COLOMBÁS, García María. "El Libro de los bienhechores de San Benito de Valladolid". *Studia monastica*, nº. 5, 1963, pp. 305-404.

COMBA, Rinaldo. "Il progetto di una società coercitivamente cristiana: gli statuti di Amedeo VIII di Savoia". *Rivista storica italiana*, nº. 103, 1991, pp. 33-56.

COMPANY I CLIMENT, Ximo. "Los viajes de Jacomart y de Pablo de San Leocadio: una vía de penetración de la pintura del Renacimiento en España". MORALES FOLGUERA, J. M. *et al*. *Los caminos y el arte: VI Congreso Español de Historia del Arte*, vol. 2. Santiago de Compostela: Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, 1989, pp. 241-250.

- *La pintura hispanoflamenca*. Valencia: Alfons el Magnànim, 1990.
- (A cura de). *Els Montcada i Alfons de Borja a la Seu Vella de Lleida*. Lleida: Amics de la Seu Vella, 1991.
- Con PONS, Vicent y ALIAGA, Joan (com.). *La llum de les imatges: Lux Mundi. Xàtiva 2007*. València: Generalitat Valenciana, 2007.
- *et al*. "Una Flagelación de Joan Reixach de colección particular. Nuevos documentos y consideraciones sobre el binomio Jacomart-Reixach". *Archivo Español de Arte*, vol. 85, nº. 340, 2012, pp. 363-373.

COLL, José María, O.P. "Dos artistas cuatrocentistas desconocidos (Pablo de Senis y fr. Francisco Doménech)". *Analecta Sacra Tarraconensia: Revista de ciències historicoeclesiàstiques*, nº. 24, 1951, pp. 139-144.

- "San Vicente Ferrer visto por un coetáneo y un condiscípulo". *Conferencias desarrolladas en la Exposición Bibliográfica organizada con motivo de los centenarios de San Vicente Ferrer: 1350-1419.* Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona, 1955.

CONFALONE, Maia. "Schede". UTILI, M. (a cura di). *Museo di Capodimonte*. Milano: Touring club italiano, 2002, pp. 116-131; 264-277.

CONIGLIONE, Matteo Angelo. *La provincia dominicana di Sicilia: notizie storiche documentate*. Catania: Tip. F. Strano, 1937.

CORRADI, Alfonso. *Annali delle epidemia occorse in Italia dalle prime memorie fino al 1850*. Bologna: Tipi Gamberini e Parmiggiani, 1865.

CORTS I BLAY, Ramon; GALTÉS I PUJOL, Joan; MANENT I SEGIMON,

Albert. *Diccionari d'història eclesiàstica de Catalunya.* 2 volúmenes. Barcelona: Generalitat de Catalunya-Editorial Claret, 1998.

CRAVERI, Giovanni. *Biografie di Morettesi illustri*. Torino: Tipografia L. Roux e C. Editori, 1893, pp. 120-121.

CREYTENS, Raymond. "Barthélemy de Ferrare O.P. et Barthélemy de Modène O.P. Deux écrivains du XV siècle". *Archivum Fratrum Praedicatorum*, nº. 25, 1955, pp. 345-416.

CRUSELLES GÓMEZ, José Mª. *Els notaris de la ciutat de València. Activitat professional i comportament social a la primera meitat del segle XV.* Barcelona: Noguera, 1998.

CYRIL, Jasmin Wilson. *The imagery of San Bernardino da Siena, 1440-1500; An iconographic study*. Michigan: University of Michigan, 1991.

D'AGOSTINO, Guido; BUFFARDI, Giulia (coor.). *XVI Congresso internazionale di Storia della Corona d'Aragona*, vol. II. Napoli: Paparo edizioni, 2000.

D'ALGAIDA, Samuel. "Una edició de la «Summa» amb notes de S. Vicent Ferrer". *Criterion*, nº. 7, 1926, pp. 441-455.

D'URSO, Teresa. *Giovanni Todeschino. La miniatura "all'antica" tra Venezia, Napoli e Tours*. Napoli: Arte tipografica, 2007.

DANIEL-ROPS, Henri (PETIOT, Henri). "La Chiesa del Rinascimento e della Riforma", tomo I. *Storia della Chiesa del Cristo*, vol. IV. Torino: Marietti, 1957.

DAO, Ettore; PICCAT, Marco. *La Cappella della Santissima Trinità in Scarnafigi*. Savigliano: L'Artistica Savigliano, 1981.

DAVIES, Martin. *National Gallery Catalogues: The Earlier Italian schools*. London: National Gallery Catalogues, 1961.

DE ANDRÉS, Gregorio. "Dos retratos auténticos: Enrique III de Castilla y Sancho de Rojas, arzobispo de Toledo". *Goya*, nº. 156, 1980, pp. 324-327.

DE ARRIAGA, Gonzalo (O.P.). *Historia del Convento de San Pablo de Burgos.*

(Transcrito del manuscrito original por el P. Crescencio Palomo y publicado con prólogo y notas de Ismael García Rámila). Burgos: Institución Fernán González, 1972.

DE DALMASES, Fausto. *Guía histórico-descriptiva de la ciudad de Cervera*. Cervera: Imprenta J. A. Valentí, 1890, pp. 211-258.

DE DALMASES I BALAÑA, Núria. *Orfebrería catalana medieval. Barcelona 1300-1500*. 2 volúmenes. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1992.

DE FONSECA, Cristóbal. *Tratado del amor de Dios.* Madrid: Luis Sánchez, 1620.

DE GARGANTA, José María; FORCADA, Vicente (dir.). *Biografía y escritos de San Vicente Ferrer.* Madrid: La Editorial Católica, 1956.

- "San Vicente Ferrer, predicador de penitencia y de reforma". DELCORNO, Carlo *et al. Agiografia nell'Occidente cristiano. Secoli XIII-XV*. Roma: Accademia nazionale dei Lincei, 1980, pp. 129-165.

DE LA FUENTE, Mercedes. *Valencianas célebres y no tanto (s.XIII-XXI).* Valencia: Generalitat Valenciana, 2009.

DE LIGUORI, Alfonso Mª. *Apparecchio alla morte. Cioé considerazioni sulle Massime eterne utili a tutti per meditare, ed a'Sacerdoti per predicare.* Torino: Fratelli Pomba, 1809.

DE LOS HOYOS, Manuel María, O.P. *Registro historial de nuestra provincia*, tomo I. Madrid: (Sin indicación editorial), 1966.

DE MARCHI, Andrea. "A Firenze: la pala Strozzi e i polittici di San Niccolò Oltrarno".

LAUREATI, L.; MOCHI ONORI, L. (a cura di). *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*. Milano: Mondadori Electa, 2006, pp. 244-247.

DE MARIETA, Juan. *Historia Eclesiastica de todos los Santos de España*. Cuenca: Del Valle, 1596.

DE RIQUER, Isabel. "La literatura francesa en la Corona de Aragón en el reinado de Pedro el Ceremonioso (1336-1387)". LAFARGA, F. (ed.). *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*. Barcelona: Promociones Publicaciones Universitarias, 1989, pp. 115-

126.

DE RIQUER MORERA, Martín. "Fecha y localización de algunos sermones de San Vicente Ferrer". *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, nº. 30, 1963-1964, pp. 151-168.

DE SANJOSÉ LLONGUERAS, Lourdes (coor.). *La memòria daurada. Obradors de Morella S. XIII-XVI*. Morella: Servicio de Publicaciones Diputación de Castellón, 2003.

DE SARALEGUI, Leandro. "De pintura valenciana medieval: en torno al binomio Jacomart-Rexach". *Archivo de Arte Valenciano*, nº. 33, 1962, pp. 5-12.

DE VRIES, Aart. "Gewelfschilderingen broerenkerk zwolle". *Bulletin Knob*, vol. 86, nº. 4, 1987, pp. 161-178.

DEBBY, Nirit Ben–Aryeh. "The Italian preachers' use of the visual arts". MUESSIG, C. (ed.). *Preacher, Sermon and Audience in the Middle Ages*. Leiden and Boston: Brill, 2002, pp. 127-153.

DEL POPOLO, Concetto. "Per i santi Vincenzo Ferrer e Caterina da Siena". *Archivum Fratrum Praedicatorum*, nº. 74, 2004, pp. 273-286.

DELCORNO, Pietro. "Faré per manera que vàlgue per molts. I sermoni di Vicent Ferrer sulla parabola di Lazzaro e il ricco epulone". *Erebea*, nº. 1, 2011, pp. 203-230.

DELUMEAU, Jean. *La Civilisation de la Renaissance*. París: Arthaud, 1973.

- *El miedo en Occidente*. Madrid: Taurus, 1989.

DESCHAMPS, M. Paul. "Notre-Dame de Kernascléden". *Congrès Archéologique de France*, vol. 115, 1957, pp. 101-113.

DEUFFIC, Jean-Luc. "Le livre d'heures de Richard d'Espinay, chambellan du duc de Bretagne". *Notes de Bibliologie. Pecia*, nº. 7, 2009, pp. 105-120.

DEYERMOND, Alan; WALSH, John K. "Enrique de Villena como poeta y dramaturgo: bosquejo de una polémica frustrada". *Nueva revista de filología hispánica*, nº. 28, 1979, pp. 57-85.

DI GREGORI, Luigi. "Il chiostro della Minerva e il primo libro con figure stampato in

Italia". *Memorie dominicane*, nº. 43, vol. IV, 1926, pp. 327-336.

- "Il chiostro della Minerva e il primo libro con figure stampato in Italia". *Memorie dominicane*, nº. 43, vol. V, 1926, pp. 424-442.
- "Il chiostro della Minerva e il primo libro con figure stampato in Italia". *Memorie dominicane*, nº. 43, vol. VI, 1926, pp. 501-526.

DI MACCO, Michela. "Scheda Dux Aymo, 1429". CASTELNUOVO, E.; ROMANO, G. (a cura di). *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale.* Torino: Assessorato per la Cultura - Musei Civici, 1979, pp. 398-403.

DIAGO, Francisco (O.P.). *Historia de la vida, milagros, muerte, y discípulos del Bienaventurado predicador apostólio Valenciano S. Vicente Ferrer de la Orden de Predicadores.* Barcelona: Imprenta de Gabriel Graells y Giraldo Dotil, 1600.

- *Apuntamientos recogidos por el P. M. Fr. Francisco Diago, O. P., para continuar los Anales del Reyno de Valencia desde el rey Pedro III hasta Felipe II*, vol. II. (Edición de José María Garganta Fábrega). Valencia: Acción Bibliográfica Valenciana, 1946.

DÍAZ DÍAZ, Gonzalo. "Vicente Ferrer, San". *Hombres y documentos de la filosofía española*, vol. 7 (S-Z). Madrid: CSIC, 2003, pp. 832-838.

DO ROSARIO, Antonio; ALONSO, Carlos. "Actas inéditas de diez capítulos generales: 1419-1460". *Analecta Augustiniana*, nº. 42, 1979, pp. 5-133.

DODGSON, Campbell. *Catalogue of the Early German and Flemish Woodcuts preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, vol. 1. London: The Trustees, 1903.

DOMÍNGUEZ, Martín. "El retaule de Sant Vicent Ferrer i els Malatesta del Ghirlandaio, en Rímini". *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, nº. 50, 1965, pp. 163-177.

DREVES, Guido Maria (ed.). "Hymnodia Hiberica. Spanische Hymnen des Mittelalters aus liturgischen Handschriften und Druckwerken Römischen Ordos". *Analecta Hymnica Medii Aevi*, vol. 16. Leipzig: O. R. Reisland, 1894.

- Con BLUME, Clemens (ed.). "Hymni inediti. Liturgische Hymnen des Mittelalters". *Analecta Hymnica Medii Aevi,* vol. 44. Leipzig: O. R. Reisland, 1904.

DUBOIS, Jacques. "Germano di Auxerre". MANDOUZE, A. (a cura di). *Storia dei Santi e della Santità Cristiana. Volume III. Vescovi e monaci riconosciuti dal popolo (314-604)*. Milano: Eraclea, pp. 142-146.

DUBY, George; BARRAL I ALTET, Xavier; GUILLOT DE SUDUIRAUT, Sophie. *Historia de un arte. La escultura. El testimonio de la Edad Media desde el siglo V al XV*. Barcelona: Carrogio, 1989.

DURÁN GUDIOL, Antonio. "El rito de la coronación del rey en Aragón". *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, nº. 103, 1989, pp. 17-40.

DURAN I SANPERE, Agustí. "La Casa Municipal de Cervera". *Butlletí del Centre excursionista de Catalunya*, vol. 30, nº. 301, 1920, pp. 41-62.

- *Barcelona i la seva història, vol. III: L'art i la cultura*. Barcelona: Curial, 1975.

DUTRIPON, François Pascal. *Bibliorum Sacrorum Concordantiae*. Hildesheim-New York: Georg Olms Verlag, 1986.

DYKMANS, Marc. *Le pontifical romain révisé au XVe siècle*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1985.

- *Le Cérémonial papal de la fin du Moyen Âge a la Renaissance, vol. 4*: *Le retour à Rome ou le Cérémonial du patriarche Pierre Ameil.* Roma: Bibliothèque de l'Institut Historique Belge de Rome, 1985.

EICHBERGER, Dagmar. "The Tableau Vivant-an Ephemeral Art Form in Burgundian Court Civic Festivities". *Parergon*, nº. 61, 1988, pp. 37-64.

EGIDO, Aurora. "Bosquejo para una historia del teatro en Aragón hasta fines del XVIII". *Cuadernos de Aragón*, nº. 20, 1988, pp. 91-152.

ESCOLANO, Gaspar. *Década primera de la Historia de la insigne, y Coronada Ciudad y Reino de Valencia*. Valencia: Pedro Patricio Mey a costa de la Diputación, 1610.

ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca. "El sepulcro de Fernando de Antequera y los escultores Pere Oller, Pere Joan y Gil Morlanes, en Poblet". *Locus Amoenus*, nº. 4, 1998, pp. 81-106.

- "El salterio y Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo y el cardenal Joan de Casanova". *Locus Amoenus*, nº. 6, 2002-2003, pp. 91-114.
- "Las manufacturas artísticas como instrumento en los usos apotropaicos y profilácticos medievales". *Clío & Crimen: Revista del Centro de Historia del Crimen de Durango*, nº. 8, 2011, pp. 165-190.

ESPONERA CERDÁN, Alfonso. "Uno de los focos de la presentación apocalíptica de la figura de san Vicente Ferrer". *Escritos del Vedat*, nº. 30, 2000, pp. 351-394.

- (coor.). *Introducción a la iconografía vicentina en Valencia.* Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2002.
- (ed.). *San Vicente Ferrer. Vida y escritos*. Madrid: Edibesa, 2005.
- "«Hi era ab la ajuda de Déu a ops de las ànimas molt profitós». San Vicente Ferrer en Mallorca". *Escritos del Vedat*, nº. 35, 2005, pp. 89-126.
- "La Palabra de Dios es fuego que inflama y martillo que ablanda la dura piedra del corazón en el amor. Las Sagradas Escrituras y San Vicente Ferrer". *Escritos del Vedat*, nº. 37, 2007, pp. 303-324.
- "Alfonso V, el Magnánimo y san Vicente Ferrer". *Debats*, nº. 104, 2009, pp. 103-114.
- "San Vicente Ferrer, su Compañía y las procesiones de penitentes". *Escritos del Vedat*, nº. 40, 2010, pp. 203-239.
- *El proceso de Canonización de San Vicente Ferrer y el manuscrito conservado en Valencia*. Valencia: Capítulo de Caballeros Jurados de San Vicente Ferrer, 2012.
- *Bonifacio Ferrer*: *un valenciano poco conocido*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2013.

ESTEVE BOTEY, Francisco. *Historia del grabado*. Madrid: Clan, 1993.

FABIÉ, Antonio M. (ed.). *Viajes por España de Jorge de Einghen, del Barón León de Rosmithal de Blatna, de Francisco Guicciardini y de Andrés Navajero.* Madrid: Librería

de los bibliófilos: Fernando Fé, 1879.

FALOMIR FAUS, Miguel. *Arte en Valencia, 1472-1522.* Valencia: Generalitat Valenciana, 1996.

- "Sobre los orígenes del retrato y la aparición del «pintor de corte» en la España bajomedieval". *Boletín de arte*, nº. 17, 1996, pp. 177-196.

FALVAY, Dávid. "Il mito del re ungherese nella letteratura religiosa del Quattrocento". *Nuova Corvina. Rivista di italianistica*, nº. 20, 2008, pp. 54-62.

FAGÊS, Henri-Dominique. *Historia de San Vicente Ferrer.* 2 tomos. Valencia: A. García editor, 1903.

- (ed.). *Procès de la canonisation de saint Vincent Ferrier.* Paris - Louvain, 1904.[1476]
- (ed.). *Notes et documents de l'histoire de Saint Vincent Ferrier.* Louvain - Paris: A. Uystpruyst - A. Picard et fils, 1905.

FEJIC, Nenad. "Les Catalans à Dubrovnik et dans le Bassin Adriatique à la fin du Moyen Âge". *Anuario de Estudios Medievales*, nº. 24, 1994, pp. 429-452.

FERA, Vincenzo. "Cultura classica e mediazione umanistica negli Annales di Pietro Ranzano". ALBANESE, G. *et al*. *La cultura siciliana del Quattrocento*. Messina: Sicania, 1988, s. p.

FERNÁNDEZ CORTIZO, Camilo. "«La regular observancia, resquebrajada»: visita y reformación de los monasterios gallegos de los religiosos de la Orden de San Benito en tiempos de los Reyes Católicos". FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E.; MONTERROSO MONTERO, J. M. (coor.). *Arte benedictino en los caminos de Santiago*. Sin lugar de edición: Editorial Tórculo, 2007, pp. 77-112.

FERRANDO FRANCÉS, Antoni. *Sant Vicent Ferrer en la historiografia, la literatura, l'hagiografia i l'espiritualitat al segle XV*. València: Institució Alfons el Magnànim, 2013.

[1476] Podría generar confusión que este título no lo hayamos integrado en el apartado de fuentes como sí hemos hecho con el título muy similar de Fuster Perelló. La razón es que mientras Fagês realizó un mayor esfuerzo crítico, el trabajo de Fuster Perelló se limitó a la traducción.

FERRAÚ, Giacomo. "La concezione storiografica del Valla: i gesta Ferdinandi Regis Aragonum". BESOMI, O.; REGOLIOSI, M. (a cura di). *Lorenzo Valla e l'Umanesimo italiano*. Padova: Antenore, 1986, pp. 265-310.

FERRER DE VALDECEBRO, Andrés. *Historia de la vida maravillosa y admirable del segundo Pablo de España, el apóstol valenciano San Vicente Ferrer*. Barcelona: Vicente Surià, 1718.

FERRER MALLOL, Mª Teresa. "Un aragonés consejero de Juan I y de Martín el Humano: Francisco de Aranda". *Aragón en la Edad Media,* nº. 14-15, fascículo 1, 1999, pp. 531-562.

FERRER VALLS, Mª. Teresa. "De los entremeses de circunstancias políticas a las piezas dramáticas de circunstancias políticas: el preludio del drama histórico barroco". MASSIP, F. (ed.). *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Col.loqui de la Société Internationale pour l'Etude du Théâtre Medieval (Girona 29 de junio a 4 de julio de 1992)*. Barcelona: Institut del Teatre-Diputació de Barcelona Barcelona, 1995, pp. 417-424.

- "La fiesta cívica en Valencia en el siglo XV". RODRÍGUEZ CUADROS, E. (ed.). *Cultura y representación en la Edad Media. Actas del Seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx*: *octubre-noviembre de 1992*. València: Conselleria de Cultura, 1994, pp. 145-169.

FERRI CHULIÓ, Andrés de Sales. *San Vicente Ferrer en el grabado popular*. Valencia: Andrés de Sales Ferri Chulió, 2008.

FERRIGNO, Giovan Battista. *Antonello Benevides pittore sconosciuto della rinascenza (da documenti inediti)*. Trapani: Off. Tip. Radio, 1920.

FIELD, Richard S. "Early Woodcuts: The Known and the Unknown". PARSHALL, P.; SCHOCH, R. (ed.). *Origins of European Printmaking.* New Heaven and London: Yale University Press, 2005, pp. 19-35.

FILIERI, Maria Teresa. "Centrale di trittico san Vincenzo Ferreri in gloria". FILIERI, M. T. (a cura di). *Sumptuosa tabula picta: pittori a Lucca tra Gotico e Rinascimento*.

Livorno: Sillabe, 1998, pp. 396-398.

FINESTRES I DE MONSALVO, Jaume. *Historia del Real Monasterio de Poblet*, vol. III. Cervera: Imprenta de la Pontificia y Real Universidad, 1756.

FINKE, Heinrich. "Drei spanische Publizisten aus den Anfängen des grossen Schismas". BEYERLE, K.; SCHREIBER, G. (ed.). *GesammelteAufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, vol. 1. Münster, 1928, pp. 174-195.

FISKOVIĆ, Cvito. *Naši graditelji i kipari XV. i XVI. stoljec ́a u Dubrovniku*. Zagreb: Matica Hrvatska, 1947.

FISKOVIĆ, Igor. "Dodatak dubrova kom opusu Petra Martino vaiz Milana". *Peristil*, nº. 46, 2003, pp. 29-48.

FLICHE, Agustín. "Benoit XIII et Saint Vincent Ferrer". *Annuaire de la Société des Amis des Palais des Papes et des Monumentsd'Avignon*, nº. 15, 1926, pp. 33-49.

FONTANA, Walter. "Per Ottaviano Nelli". DAL POGGETTO, P. (a cura di). *Piero e Urbino, Piero e le Corti rinascimentali*. Venezia: Marsilio, 1992, pp. 26-32.

FONTBONA DE VALLESCAR, Francesc. "Estampas artísticas y gabinetes. Breve historia del grabado. Virgen del Rosario (1488), de Francesc Domènec." *Revista de la Fundación Juan March*, nº. 411, 2012, pp. 2-8.

FORCADA, Vicente. "«El tratado del Cisma moderno» de San Vicente Ferrer". *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, nº. 35. 1955, pp. 72-93.

FORNARI SCHIANCHI, Lucia (a cura di). *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere dall'Antico al Cinquecento*. Milano: Cassa Risparmio Parma e Piacenza-Franco Maria Ricci, 1997.

FRANSEN, Bart. "Jan van Eyck y España. Un viaje y una obra". *Anales de Historia del Arte*, vol. 22, número especial, 2012, pp. 39-58.

FRAZIER, Alison Knowles. *Possible Lives: Authors and Saints in Renaissance Italy*. Nueva York: Columbia University Press, 2005.

FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría*

de la respuesta. Madrid: Cátedra, 1992.

FRENKEN, Ansgar. "El trabajoso y difícil camino hacia la unión: Sancho Sánchez de Rojas, arzobispo de Toledo, y el papel clave que jugó en la extinción del gran cisma de Occidente en el reino de Castilla". *En la España Medieval*, vol. 32, 2009, pp. 51-83.

FUSTER, Joan. "Notes per a un estudi de l'oratòria vicentina". *Revista valenciana de filologia*, nº. 4, 1953, pp. 87-185.

FUSTER PERELLÓ, Sebastián. *Timete Deum. El Anticristo y el final de la historia según San Vicente Ferrer.* Valencia: Ajuntament de València, 2004.

GABRIELLI, Noemi. "La pittura nel Saluzzese sullo scorcio del secolo XV". *Bollettino della società per gli Studi Storici, Archeoligici ed Artistici della Provincia di Cuneo*, nº. 39-40, 1957-1958, pp. 5-96.

GALLEGO GALLEGO, Antonio. *Historia del Grabado en España*. Madrid: Cátedra, 1979.

GAPOSHKIN, M. Cecilia. *The Making of Sant Louis Kingship, Sanctity, and Crusade in the Later Middle Ages*. Ithaca (New York): Cornell University Press, 2008.

GARCÍA, Angelina. "La crisis del siglo XIV valenciano y Bonifacio Ferrer". GARCÍA GONZÁLEZ, Juan *et al. Estudios de Historia de Valencia*. Valencia: Universidad de Valencia, 1978, pp. 81-90.

GARCÍA AVILÉS, Alejandro. "Transitus: actitudes hacia la sacralidad de las imágenes en el Occidente medieval". BOTO, G. (ed.). *Imágenes medievales de culto. Tallas de la colección «El Conventet»*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia, 2009, pp. 25-35.

- "Imágenes vivientes: idolatría y herejía en las Cantigas de Alfonso X el Sabio". *Goya*, nº. 321, 2007, pp. 324-342.
- "Estatuas poseídas: ídolos demoníacos en el arte de la Edad Media". *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, nº. 28, 2012, pp. 231-254.

GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel M. "Creación del impreso teatral: texto y práctica dramática". CÁTEDRA GARCÍA, P.M.; REDONDO, A.; LÓPEZ-VIDRIERO,

M.L. (dir.). *El escrito en el Siglo de Oro: Prácticas y representaciones.* Salamanca-París: Ediciones Universidad de Salamanca - Publications de la Sorbonne - Sociedad Española de Historia del Libro, 1998, pp. 111-128.

GARCÍA BORRÁS, Ximo. "En torno al retablo de Fray Bonifacio Ferrer". *Archivo de Arte Valenciano*, nº. 69, 1988, pp. 27-31.

GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís. "La portada occidental de la catedral de Jaca y la cuestión de las imágenes". *Anales de Historia del Arte,* volumen extraordinario, octubre 2010, pp. 69-89.

GARCIA I GARCIA, Honori. *Sant Vicent Ferrer en Vich*. Castellón de la Plana: Sociedad Castellonense de Cultura, 1951.

GARCÍA MAHIQUES, Rafael. "El discurs visual de «Sant Vicent Ferrer en la Visió d'Avinyó» per Francesc Ribalta". CANALDA, S.; NARVÁEZ, C.; SUREDA, J. (ed.). *Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad: Siglos XV-XVIII.* Barcelona: Acaf-Art Llibres, 2011, pp. 209-227.

- (dir.). *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. 1. La visualidad del logos*. Madrid: Encuentro-Fundación Las Edades del Hombre, 2015.

GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. "Capilla, sepulcro, luminaria. Arte funerario y sociedad urbana en la Valencia medieval". *Ars longa: cuadernos de arte*, nº. 6, 1995, pp. 69-80.

- "Imatges a la llar, cultura material i cultura visual a la València dels segles XIV i XV". *Recerques: Història, economia i cultura,* nº. 43, 2001, pp. 163-194.
- *Vivir a crédito en la Valencia medieval. De los orígenes del sistema censal al endeudamiento del municipio*. Valencia: Universitat de València, 2002.
- "Las calles y los hombres. Ensayo de una sociotopografía de la Valencia medieval". MURAD, M. (coor.). *Historia de la ciudad. VI. Proyecto y complejidad*. Valencia: Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, 2010, pp. 40-79.
- *Art i societat a la València medieval*. Catarroja: Afers, 2011.

GARCÍA ORO, José. *La reforma de los religiosos españoles durante el reinado de los*

Reyes Católicos. Madrid: Universidad de Madrid, 1968.

GARCÍA VILLOSLADA, Ricardo; LLORCA, Bernardino. *Historia de la Iglesia Católica. III. Edad Nueva. La Iglesia en la época del Renacimiento y de la Reforma católica*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1999.

GARZELLI, Annarosa (a cura di). *Miniatura Fiorentina del Rinascimento 1440-1525. Un primo censimento*. Perugia: Giunta Regionale Toscana-Nuova Italia Editrice, 1985.

GASCÓN PELEGRÍ, Vicente. *El real monasterio de Santo Domingo, Capitanía General de Valencia.* Valencia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, 1975.

GAYA NUÑO, Juan Antonio. *La pintura española fuera de España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1958.

GELABERT, Miguel O.P.; MILAGRO, José María O.P. *Santo Domingo de Guzmán visto por sus contemporáneos*. Madrid: Biblioteca de Autores Católicos, 1966.

GENTILI, Augusto; TORELLA, Fabrizio. *Giovanni Bellini. Il polittico di San Vincenzo Ferrer*. Venezia: Arsenale Editrice, 1985.

GENTILI, Augusto. "Giovanni Bellini". *Art e Dossier*, nº. 135, 1998, pp. 5-50.

GIMÉNEZ FAYOS, José Mª. *De historia regnícola*. Valencia: Universidad de Valencia, 1944.

- "El Cisma de Occidente y San Vicente Ferrer". *Cristiandad*, nº. 5. 1948, pp. 156-159.

GIMENO BLAY, Francisco M. (ed.). *Biblia de San Vicente Ferrer (códice manuscrito del siglo XIII)*. Valencia: Scriptorium, 1992.

- "Materiales para el estudio de las escrituras de aparato bajomedievales. La colección epigráfica de Valencia". KOCH, W. (ed.). *Epigraphik 1988*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, pp. 195-223.
- "*De scripturis in picturis*". *Fragmentos*. *Revista de Arte*, nº. 17-19, 1991, pp. 176-183.
- "«[...] E féu vot de ell scriure lo seu nom en les portes de la ciutat». Mensajes en catalán en las filacterias de la pintura bajomedieval". CIOCIOLA, C. (ed.).

«Visibile parlare». Le scritture esposte nei volgari italianio dal Medioevo al Rinascimento. Napoli: Edizioni scientifiche italiane, 1997, pp. 101-133.

- "Canite tuba, praeparentur omnes". *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, nº. 60, 2005, pp. 3-19.
- *El Compromiso de Caspe (1412). Diario del Proceso.* Zaragoza: Diputación de Zaragoza. Institución «Fernando el Católico» (CSIC), 2012.
- "El sermón «Fiet unum ouile et unus pastor» (Io, 10,16) de San Vicente Ferrer en Caspe". *Escritos del Vedat,* nº. 42, 2012, pp. 163-194.

GILES, Kathleen Alden. *The Strozzi Chapel in Santa Maria Novella: Florentine Painting and Patronage 1340-1355*. Thesis (Ph.D.). New York: New York University, 1977.

GIOVAGNOLI, Enrico. *Le origini della pittura umbra: gli affreschi recentemente scoperti nell'Alta Umbria*. Città di Castello: Il Solco, 1922.

GIOVAGNOLI, Enrico. *Gubbio nella storia e nell'arte*. Città Castello: tip. "Leonardo Da Vinci", 1932.

GOFFEN, Rona. "Giovanni Bellini and the Altarpiece of St. Vincent Ferrer". MORROGH, A. *et al.* (ed.). *Renaissance studies in Honour of Craig Hugh Smyth,* vol. 2. Florence: Giunti Barbèra, 1985, pp. 277-295.

- *Giovanni Bellini*. New Haven: Yale University Press, 1989.
- *Giovanni Bellini*. Milano: Federico Motta, 1990.

GÓMEZ, Ildefonso Mª. "Perpiñán-Pisa-Constanza y los Cartujos de la Confederación catalano-aragonesa". ALTISENT, A. *et al. I Col·loqui d'Història del Monaquisme Català. Santes Creus,* 1966, vol. II. Santes Creus: Publicacions de l'Arxiu Bibliogràfic de Santes Creus, 1969, pp. 59-107.

GÓMEZ-CHACÓN, Diana Lucía. *Revista Digital de Iconografía Medieval,* vol. V, nº. 10, 2013, pp. 89-106.

GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mª Mercedes. "Un nuevo contrato de Jacomart: el retablo de la iglesia parroquial de Museros". *Archivo de Arte Valenciano*, nº. 75, 1994, pp. 20-24.

- "Jacomart: revisión de un problema historiográfico". HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. (coor.). *De pintura valenciana (1400-1600).* Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2006, pp. 71-99.
- "Nuevas noticias sobre retablos del pintor Joan Reixach (act.1437-1486)". *Archivo de Arte Valenciano*, nº. 91, 2010, pp. 39-52.
- "Los Falcó, una familia de pintores en la Valencia del siglo XVI". ". *Locus Amoenus*, nº. 11, 2011-2012, pp. 79-96.

GÓMEZ GARCÍA, Vito Tomás. "La figura de Bonifacio Ferrer". *Escritos del Vedat*, nº. 10, 1980, pp. 259-295.

- "Actas de los capítulos provinciales de la provincia dominicana de Aragón, pertenecientes a los años 1368, 1369, 1370". *Escritos del Vedat*, nº. 27, 1997, pp. 251-286.
- "Del proceso de canonización a la *positio* para pedir el doctorado de San Vicente Ferrer". *Escritos del Vedat*, nº. 35, 2005, pp. 9-47.
- "Alfonso el Magnánimo y la canonización de san Vicente Ferrer". *Debats*, nº. 104, 2009, pp. 115-117.

GÓMEZ MORENO, Ángel. "Profecía de Evangelista: al rescate de un autor medieval". *Pluteus*, nº. 3, 1985, pp. 111-129.

GÓMEZ MORENO, Manuel. *Catálogo Monumental de España. La provincia de Salamanca*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1967.

GÓMEZ MUNTANÉ, Mª del Carmen. *La música medieval en España*. Kassel: Reichenberger, 2001.

GÓMEZ REDONDO, Fernando. "Discurso y elocución en la crónica de Juan II". *Cahiers de linguistique et de civilisation hispaniques médiévales*, nº. 27, 2004, pp. 225-248.

GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano; PONS ALÒS, Vicent (coor.). *Xàtiva, els Borja: una projecció europe*a. 2 volúmenes. Xàtiva: Ajuntament de Xàtiva *et al*., 1995.

GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano (ed.). *El hogar de los Borja*. València: Generalitat Valenciana, 2001.

GONZÁLEZ ISIDORO, José. "Aproximación a un estudio iconológico de los ángeles, santos y alegorías en la ciudad de Carmona". *Carel*, nº. 3, 2005, pp. 1105-1186.

GONZÁLEZ ROBLES, Luis (com.). *El siglo XV valenciano*. Valencia: Comisaría General de Exposiciones, Dirección General de Bellas Artes y Ministerio de Educación y Ciencia, 1973.

GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Santiago. "La participación de eclesiásticos castellanos en las empresas bélicas de la regencia y del reinado de Fernando I de Aragón". *Espacio, Tiempo y Forma. Serie III, Hª Medieval*, nº. 27, 2014, pp. 269-304.

GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert. "La danza macabra". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, nº. 11, 2014, pp. 23-51.

GORCE, Matthieu-Maxime. *Saint Vincent Ferrier (1350-1419)*. París: Plon-Nourrit et Cie, 1924.

GORDON, Dillian; WYLD, Martin; ROY, Ashok. "Fra Angelico´s Predella for the High Altarpiece of San Domenico, Fiesole". *National Gallery Technical Bulletin*, vol. 23, 2002, pp. 4-19.

GRANDE ESTEBAN, Mª Teresa. "Las raíces de la eficacia del discurso homilético dFe fray Vicente Ferrer en la campaña de predicación castellana de 1411-1412". *Revista de Historia Medieval*, nº. 15, 2006-2008, pp. 165-188.

GRISERI, Andreina. *Jaquerio e il realismo gotico in Piemonte.* Torino: Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1965.

GUADALAJARA MEDINA, José. *Las profecías del Anticristo en la Edad Media*. Madrid: Gredos, 1996.

- "La edad del Anticristo y el año del fin del mundo, según fray Vicente Ferrer". SOTO RÁBANOS, J.M. (coor.). *Artículos de pensamiento medieval hispano*, vol. II. Madrid: CSIC, 1998, pp. 321-342.
- "Preocupaciones apocalípticas en la Europa medieval". DE LA IGLESIA DUARTE, J. I. (coor.) *Milenarismos y milenaristas en la Europa medieval: IX Semana de Estudios Medievales.* Nájera: Instituto de Estudios Riojanos, 1999, pp. 257-280.

GUDIOL RICART, Josep. *Ars Hispaniae, vol. IX*: *Pintura Gótica.* Madrid: Plus Ultra, 1955.

- *Pintura medieval en Aragón*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1971.
- GUDIOL RICART, Josep; ALCOLEA BLANCH, Santiago. *Pintura Gótica catalana.* Barcelona: Polígrafa, 1986.

GUIDONI, Enrico. "Città e ordini mendicanti". *La città del medioevo al Rinascimento.* Roma-Bari: Laterza, 1989, pp. 123-158.

GÜNTHER, Ursula. "Les Anges musiciens et la messe de Kernascléden". HUGLO, M. *et al*. *Les sources en musicologie*. Paris: C.N.R.S., 1981, pp. 109-136.

GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. "La corona en la encrucijada: corrientes pictóricas en la Corona de Castilla en tiempos del infante don Fernando de Antequera". *Artigrama*, nº. 26, 2011, pp. 381-430.

HALL Edwin; UHR, Horst. "Aureola and Fructus: Distinctions of Beatitude in Scholastic Thought and the Meaning of Some Crowns in Early Flemish Painting". *Art Bulletin*, nº. 60, 1978, pp. 249-270.

- Con UHR, Horst. "Aureola super Auream: Crowns and related Symbols of Special Distinction for Saints in Late Gothic and Renaissance Iconography". *Art Bulletin*, nº. 67, 1985, pp. 567-603.

HAMBURGER, Jeffrey F. "Magdalena Kremer, Scribe and Painter of the Choir and Chapter Books of the Dominican Convent of St Johannes-Baptista in Kirchheim unter Teck". MARROW, J. H.; LINENTHAL, R. A.; NOEL, W. (ed.). *The Medieval Book Glosses from friends & Colleagues of Christopher de Hamel.* Houten: Hes & De Graaf Publishers, 2010, pp. 124-149.

HAUF I VALLS, Albert G.; BENITO GOERLICH, Daniel (ed.). *Speculum Animae.* Madrid: Edilán, 1992.

HECK, Christian. "Saint Vincent Ferrier dans des miniatures et un manuscrit inédits du XVe siècle". *Annuaire de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Colmar*, nº. 27, 1978, pp. 63-68.

HÉRIARD DUBREUIL, Mathieu. *Valencia y el Gótico Internacional*. 2 volúmenes. Valencia: Alfons el Magnànim - Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1987.

HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria. "Castilla, el Concilio de Constanza y la promoción artística de don Sancho de Rojas". *Goya*, nº. 334, 2011, pp. 5-19.

HESBERT, Renato-Joanne (ed.). *Corpus Antiphonalium Officii*. 6 volúmenes. Roma: Herder, 1963-1979.

HIND, Arthur Mayger. *Nielli: Chiefly Italian of the XV Century, Plates, Sulphur Casts and Prints Preserved in the British Museum*. Londres: British Museum, 1936.

- Early Italian Engraving: *A Critical Catalogue with Complete Reproduction of All the Prints Described*. 7 vols. London: Knoedler; New York: Quaritch, 1938-1948.

HINOJOSA MONTALVO, José. "Los judíos del Reino de Valencia durante el siglo XV". *Anales de la Universidad de Alicante. Historia medieval*, nº. 3, 1984, pp. 143-181.

- *Diccionario de Historia Medieval del Reino de Valencia*. 4 tomos. València: Biblioteca Valenciana, 2002.
- "Espacios de sociabilidad urbana en el Reino de Valencia durante la Edad Media". *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, nº. 26, 2005, pp. 985-1012.
- (com.). *Alicante, un puerto para un rey, Alfonso el Magnánimo entre dos mares*. Valencia: Generalitat Valenciana, Ayuntamiento de Alicante, Fundació Jaume II el Just, 2008.

HODEL, Paul-Bernard; MORENZONI, Franco (dir.). *Mirificus praedicator: à l'occasion du sixième centenaire du passage de saint Vincent Ferrier en pays romand: actes du colloque d'Estavayer-le-lac, 7-9 octobre, 2004*. Roma: Istituto storico domenicano, 2006.

HODEL, Paul-Bernard. "Sermons de saint Vincent Ferrier a Estavayer-le-Lac en mars 1404". *Mémorie dominicaine*, nº. 2, 1993, pp.149-192.

- "Saint Vincent Ferrier à Aubonne? Les predicateurs d'après un registre de comptes de la ville, 1408-1448". *Archivum Fratrum Praedicatorum*, nº. 69,

1999, pp. 181-198.

- "La lettre de saint Vincent Ferrier a Benoît XIII". *Escritos del Vedat*, nº. 35, 2005, pp. 77-88.

HUITOREL, Jean-Marc; HERLÉDAN, Claude. *Kernascléden.* Rennes: Éditions Ouest-France, 1996.

HUMFREY, Peter. "Competitive Devotions: the Venetian *scuole piccole* as Donors of Altarpieces in the Years around 1500." *Art Bulletin*, nº. 70, 1988, pp. 401-423.

IACOBONE, Pasquale. *Mysterium Trinitatis. Dogma e iconografia nell'Italia medievale*. Roma: Universitá Gregoriana, 1997.

ÍÑIGUEZ HERRERO, José Antonio. "La Iconografía del Espíritu Santo en la Iglesia latina". *Scripta Theologica*, vol. 30, fascículo 2, 1998, pp. 559-586.

ISRAELS, Machtel. "Absence and Resemblance: Early Images of Bernardino da Siena and the Issue of Portraiture (with a New Proposal for Sassetta)". *Tatti Studies: Essays in the Renaissance*, vol. 11, 2008, pp. 77-114.

ITURGÁIZ CIRIZA, Domingo. *El Angélico pintor de Santo Domingo de Guzmán.* Salamanca: Ediciones San Sebastián, 2000.

IVARS, Andrés. "Orige i significació del «Drach alat» i del «Rat penat» en les insignies de la ciutat de València". *III Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, vol. II. Valencia: Imprenta Hijos de F. Vives Mora, 1923, pp. 49-112.

JACQUELINE, Bernard. "Trois scènes de la vie de St. Vincent Ferrier dans un vitrail de Notre-Dame de St. Lô (XVe siécle)". *Archivum Fratrum Praedicatorum*, nº. 49, 1979, pp. 133-144.

JORDAN, Weseley D. "An Assessment of a Fifteenth – Century Manuscript Fragment in the Hone Collection Containing Part of a Rhymed Office for St. Vincent Ferrer". *StudMus*, nº. 26, 1992, pp. 1-33.

JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo. "San Vicente Ferrer y los jurados de Valencia". *Boletín de la Real Academia de la Historia*, nº. 75, 1919, pp. 19-55.

KAEPPELI, Thomas. "Petrus Ransanus (Ranzanus) Siculus". KAEPPELI, Th.

Scriptores Ordinis Praedicatorum Medii Aevi, vol. III. Romae ad S. Sabinae: Istituto Storico Domenicano, 1980, pp. 253-255.

KAFTAL, George. *Iconography of the saints in italian painting.* 4 volumes. Firenze: Le lettere, 1985-2003.

KANTOROWICZ, Ernest. *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*. Madrid: Alianza editorial, 1985.

KENNEDY, Trinita (ed.). *Sanctity pictured. The Art of the Dominican and Franciscan Orders in Renaissance Italy*. London: Philip Wilson Publishers Ltd, 2014.

KINGFORD, Charles Lethbridge (ed.). *The First English Life of King Henry the Fifth written in 1513 by an anonymous Author known commonly as The Translator of Livius.* Oxford: Clarendon press, 1911.

KOVALEVSKY, Sophie. "Iconographie de saint Vincent Ferrier dans les Alpes méridionales". RIGAUX, D. (dir.). *D'une montagne à l'autre. Études comparées.* Grenoble: PREALP-CRHIPA, 2004, pp. 197-219.

L'ESTRANGE, Elizabeth. "Anna Peperit Mariam, Elizabeth Johannem, Maria Christum: Images of Childbirth in Late-Medieval Manuscripts". DEKEYZER, B.; VAN DER STOCK, J. (ed.) *Manuscripts in Transition: Recycling Manuscripts, Texts and Images.* Leuven: Peeters, 2005, pp. 335-346.

LABRADOR GONZÁLEZ, Isabel Mª; MEDIANERO HERNÁNDEZ, José María. "Iconología del sol y la luna en las representaciones de Cristo en la Cruz". *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº. 17, 2004, pp. 73-92.

LACARRA DUCAY, Mª Carmen. "Nuevas noticias sobre Martín de Soria, pintor de retablos (1449-1487)". *Artigrama*, nº. 2, 1985, pp. 23-46.

- (coor.). *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares.* Zaragoza: Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.), Excma. Diputación de Zaragoza, 2007.

LACROIX, Pierre-Thomas. *Cinquième centenaire de Saint Vincent Ferrier (1456-1956). Exposition d'art "Au temps de St Vincent".* Vannes: Impr. de l'École technique

Saint-Joseph, 1956.

LADERO QUESADA, M.A. *et al*. *XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón.* Tomo I, vol. 3. Zaragoza: Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 1996.

LAHOZ, Lucía. "La escultura en la corona de Castilla: una polifonía de ecos". *Artigrama*, nº. 26, 2012, pp. 243-286.

LÁZARO CARRETER, Fernando. *Teatro Medieval.* Madrid: Castalia, 1970.

LE GOFF, Jacques. *La civilisation de l'Occident médiéval.* Paris: Arthaud, 1964.

LE GRAND, Albert. *Les vies des saints de le Bretagne armoricque*. Quimper: J. Salaün, 1901.

LE MENÉ, Joseph-Marie. *Histoire du diocèse de Vannes*, vol. 1. Vannes: Lafolye, 1888.

- "Les reliques de la cathedrale de Vannes". *Bulletin de la Société Polymathique du Morbihan*, s.n., 1888, pp. 13-19.

LEONELLI, Marie-Claude. "Églises et chapelles d' Avignon au XIV siècle". *Cahiers de Fanjeaux*, nº. 28, 1993, pp. 313-330.

LIPPMANN, Friedrich. *The Art of Wood-Engraving in Italy in the Fifteenth Century*. London: Quaritch, 2013.

LIVERSIDGE, Michael. "Fra Angelico and the San Marco Altarpiece. Two Newly Discovered Panels". *Fra Angelico: The San Marco Panels.* Weymouth: Duke's Auction Catalogue, Thursday 19 April 2007.

LLOBET I PORTELLA, Josep Mª. "Algunes precisions sobre el retaule gòtic de la Mare de Déu i sant Vicenç Ferrer de l´església de san Domènec de Cervera". *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya,* vol. 7, 2003, pp. 109-113.

- "Més precisions sobre el retaule gòtic de la Mare de Déu i sant Vicenç Ferrer de l'església de sant Domènec de Cervera". *Urtx. Revista d'humanitats de l'Urgell*, nº. 27, 2013, pp. 157-162.

LLOMPART, Gabriel. "Una nueva tabla mallorquina de Rafel Mòger". *Archivo Español*

de Arte, vol. 74, nº. 294, 2001, pp. 183-186.

LLOP CATALÁ, Miguel. "Proceso de Bonifacio Ferrer". *Escritos del Vedat,* nº. 10, 1980, pp. 415-471.

LLORCA, Bernardino. "San Vicente Ferrer y su labor en la conversión de los judíos". *Razón y fe*, nº. 152, 1955, pp. 277-296.

- "San Vicente Ferrer y el problema de las conversiones de los judíos". *Actas y comunicaciones del IV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, vol. 1. Palma de Mallorca: Diputación Provincial de Baleares, 1959, pp. 45-64.

LOBINEAU, Dom Gui-Alexis. *Les vies de saints de Bretagne et des personnes d'une éminente piété qui ont vécu dans la même province, avec une addition à l'Histoire de Bretagne*. Rennes: Compagnie des Imprimeurs-Libraires, 1725.

LOMENEC'H, Gérard. *Bretagne: Musique sacrée au temps des ducs; Saint Vincent Ferrier et la Messe de Kernascléden*. Paris: Le layeur, 2000.

LONGHI, Roberto. *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. 5. Firenze: Sansoni, 1968.

LORENTZ, Philippe. "Une oeuvre retrouvée d'Antoine de Lonhy et le séjour à Toulouse du peintre bourguignon (1454-1460)". *Revue de l'Art*, nº. 147, 2005, pp. 9-28.

LUNGHI, Elvio. "Il presepe di Greccio nella pittura italiana dei secoli XIII - XV". BISANTI, A. *et al*. *Atti. Accademia Properziana del Subasio*, serie 7, vol. 1, 1996, pp. 109-135.

MACÍAS PRIETO, Guadaira. "Devoció i mort a mitjans del segle XV. Retaules per a capelles funeràries". ALCOY PEDRÓS, R. (dir.). *Imatges indiscretes. Art i devoció a l'Edat Mitjana.* Barcelona: Universitat de Barcelona, 2011, pp. 133-144.

MACKAY, Angus. "Fernando de Antequera y la Virgen Santa María". ABELLÁN PÉREZ, J. (ed.). *Homenaje al profesor Juan Torres Fontes*, vol. II. Murcia: Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, 1987, pp. 949-957.

MADURELL I MARIMON, Josep Maria. "El arte en la comarca alta de Urgel". *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vols. III-IV, 1945, pp. 259-340.

MAINONI, Patrizia. "Els mercaders llombards en el regne de València (1390-1460)". FURIÒ, A. (ed.). *València, un mercat medieval*. Valencia: Diputación Provincial de Valencia, 1985, pp. 83-156.

MAHIQUES CLIMENT, Joan. "Envenenamiento y apariciones de don Carlos de Viana: orígenes históricos y formación de una leyenda". *Bulletin Hispanique*, vol. 116, nº. 1, 2014, pp. 13-38.

- "«O Senyor, rei de Glòria»/ «Senyor, rei de Glòria»: difusió i significat de l'Oratio beati Karoli". *Estudis Romànics*, nº. 36, 2014, pp. 245-272.

MÂLE, Emile. *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*: *étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*. París: Armand Colin, 1969.

- *El gótico: iconografía de la Edad Media y sus fuentes*. Madrid: Encuentro, 1986.
- *El arte religioso del siglo XIII en Francia.* Madrid: Encuentro, 2001.

MANCINI, Francesco Federico. *Benedetto Bonfigli. L'Opera Completa.* Milano: Electa, 1992.

MANNINI, Maria Pia. "La Natività (Ossia l'Adorazione del Bambino) tra San Giorgio e San Vincenzo Ferrer". MANNINI, M. P.; GNONI MAVARELLI, C. (a cura di). *Tra il sacro e il profano. Opere scelte del Museo Civico di Prato*. Firenze: Contemporanea Progetti, 2008, pp. 68-71.

- "Filippo Lippi: l'atelier pratois". MANNINI, M. P. *et al*. *Filippo et Filippino Lippi. La Renaissance à Prato*. Cinisello Balsamo: Silvana, 2009, pp. 111-139.

MANSO PORTO, Carmen. *Arte gótico en Galicia: los Dominicos*. 2 volúmenes. La Coruña: Fundación Pedro Barrié De la Maza, 1993.

- "Relieves y retablos, imaginería". YZQUIERDO PERRIN, R.; MANSO PORTO, C. (autores). *Galicia-Arte,* tomo XI. La Coruña: Hércules de Ediciones, 1996, pp. 414-455.

MARCHESE, Vincenzo Fortunato. *Memorie dei più insigni Pittori, scultori e architetti domenicani*. Genova: Tipografia della gioventù, 1869.

MAREK, Michaela J. "Ordenspolitik und Andacht. Fra Angelicos Kreuzigungsfresko im Kapitelsaal von San Marco zu Florenz". *Zeitschrift fur Kuntsgeschihte*, nº. 48, 1985, pp. 451-475.

MARINKOVIĆ, Anna. "La diffusione dei culti ungheresi tra i domenicani di Dubrovnik (Ragusa) nel tempo di Mattia Corvino". *Nuova Corvina. Rivista di italianistica*, nº. 20, 2008, pp. 169-179.

MARIUCCI, Francesco. "Aspetti della cultura tardogotica eugubina fra il Maestro del polittico Ranghiasci e Jacopo Bedi". DE MARCHI, A.; FALASCHI, P. L. (a cura di). *I Da Varano e le arti*, vol. II. Ripatransone: Maroni, 2003, pp. 611-636.

MARTÍ GRAJALES, Francisco. *Ensayo de un diccionario biográfico y bibliográfico de los poetas que florecieron en el Reino de Valencia hasta el año 1700.* Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1927.

MARTIN, Hervé. *Le métier de prédicateur en France septentrionale à la fin du Moyen Âge (1350–1520).* Paris: Editions du Cerf, 1988.

- "La mission de saint Vincent Ferrier en Bretagne (1418-1419): un exercise mésuré de la violence prophétique". *Bulletin de l'Association Brétonne*, nº. 106, 1997, pp. 127-141.

MARTÍNEZ DÍEZ, Gonzalo. "Restauración y límites de la diócesis palentina Palencia". *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, nº. 59, 1988, pp. 351-386.

MARTÍNEZ FERRANDO, Jesús Ernesto. *San Vicente Ferrer y la Casa Real de Aragón. Documentación conservada en el Archivo Real de Barcelona.* Con la colaboración de Francisca Solsona Climent. Barcelona: Balmesiana, 1955.

MARTÍNEZ ROMERO, Tomás. "Expressions, gestos i textos: teatralitat en els sermons de Vicent Ferrer". SIRERA, J. Ll. (ed.). *La mort com a personatge, l'assumpció com a tema: Actes del VI Seminari de Teatre i Música medievals d'Elx*. Elx: Institut Municipal de Cultura - Ajuntament d'Elx, 2002, pp. 211-229.

MASETTI ZANINNI, Gian Ludovico; FALCIONI, Anna (a cura di). *La signoria di Pandolfo IV Malatesti (1482-1528)*. Rimini: B. Ghigi, 2003.

MASSIP BONET, Francesc. *A cos de rei. Festa cívica i espectacle del poder reial a la Corona d'Aragó.* Valls: Cossetània Edicions, 2010.

- "L'entrada valenciana dels primers Trastàmeres". *Locus Amoenus*, nº. 12, 2013-2014, pp. 55-65.

MATEU Y LLOPIS, Felipe. "La iconografía tipográfica de San Vicente Ferrer en los siglos XV y XVI". *Archivo de Arte Valenciano*, nº. 26, 1955, pp. 33-49.

MAUCERI, Enrico. *Michele di Matteo da Bologna*. Bologna: Stabilimenti poligrafici riuniti, 1933.

M^C^CRACKEN, Laura. *Gubbio, Past & Present*. London: David Nutt, 1905.

McGINN, Bernard. *El Anticristo: dos milenios de fascinación humana por el mal*. Madrid: Paidós, 1997.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. "La Inquisición contra los Judíos de España". *Historia de los Heterodoxos Españoles*. Madrid: Editorial Católica, 1978.

MELERO MONEO, Mª Luisa. "La Virgen y el rey". BANGO TORVISO, I. G. (ed. y coor.). *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía*, vol. 1. León: Junta de Castilla y León, 2001, pp. 419-431.

- "Eucaristía y polémica antisemita en el retablo y frontal de Vallbona de les Monges". *Locus Amoenus*, nº. 6, 2002-2003, pp. 21-40.

MERCATI, Giovanni. *Note di letteratura bíblica e cristiana antica*. Roma: Tip. Vaticana, 1901.

MÉRIMÉE, Henri. *El arte dramático en Valencia: desde los orígenes hasta principios del siglo* XVII, vol. 1. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1985.

MEYERSON, Mark. *A Jewish Renaissance in Fifteenth-Century Spain*. Princeton: Princeton University Press, 2004.

MIGLIORINI, Maurizia. "Appunti sugli affreschi del Convento di S.Maria di Castello a Genova". *Argomenti di Storia dell'Arte. Quaderni di perfezionamento in archeologia e storia dell'arte della facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Genova*, anno 1980,

pp. 49-63.

MILANESI, Gaetano. *Documenti per la Storia dell'Arte Senese*, vol. II. Siena: Onorato Porri, 1854.

MILCHSACK, Gustavus (ed.). *Hymni et Sequentiae cum compluribus aliis et latiniset gallicis necnon thetiscis carminibus medio aevo compositis*. Halis Saxonum: M. Niemeyer, 1886.

MILLÁS VALLICROSA, José Mª. "San Vicente Ferrer y el antisemitismo". *Sefarad*, nº. 10, 1950, pp. 182-185.

- "En torno a la predicación judaica de San Vicente Ferrer". *Boletín de la Real Academia Historia*, nº. 142, 1958, pp. 189-198.

MINARDI, Mauro. "Antonio di Guido da Ferrara, un suo sodale e altri fatti feltreschi". DE MARCHI, A. (a cura di). *Nuovi studi sulla pitturatardogotica. Intorno a Gentile da Fabriano.* Livorno: Sillabe, 2008, pp. 151-168.

MINIERI RICCIO, Camillo. "Alcuni fatti di Alfonso I d'Aragona dal 15 aprile 1437 al 31 maggio 1458". *Archivio Storico per le Provincie Napoletane*, vol. VI, 1881, pp. 1-36; 231-258; 411-461.

MIQUEL JUAN, Matilde. *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional.* València: Publicacions Universitat de València, 2008.

- "Pintura, devoción y piedad en Toledo a principios del siglo XV". *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, nº. 7, 2013, pp. 49-87.
- "Esteve Rovira y Starnina en Toledo. El arzobispo Pedro Tenorio y la consolidación del poder episcopal". MÍNGUEZ, V. (ed.). *XIX Congreso Nacional de Historia del Arte. Las Artes y la Arquitectura de Poder*. Castellón de la Plana: Universidad Jaime I, 2013, pp. 2785- 2806.

MIRA, Joan Francesc. *Sant Vicent Ferrer. Vida i llegenda d'un predicador.* Alzira: Biografies Bromera, 2002.

MIRET I SANS, Joaquim. "Sermonari català de Marsella". *Butlletí de la Reial*

Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, vol. 6, nº. 41, 1911, pp. 57-59.

- "Sermonari català de Marsella (Continuació)". *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, vol. 6, nº. 43, 1911, pp. 142-150.
- "Sermonari català de Marsella (Acabament)". *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, vol. 6, nº. 45, 1912, pp. 276-277.

MIRÓ I BALDRICH, Ramon. *Activitat teatral a Cervera des del segle XV fins a mitjan segle XIX*. Bellaterra (Barcelona): Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Filosofia i Lletres, 1994.

- "Els paers cerverins entre els anys 1400 i 1719". *Miscel·lània Cerverina*, nº. 9, 1994, pp. 147-171.

MOLINA I FIGUERAS, Joan. "Hagiografía y mentalidad popular en la pintura tardogótica barcelonesa (1400-1500)". *Locus Amoenus*, nº. 2, 1996, pp. 125-139.

- "La hagiografía del poder. Acerca del sentido político de las imágenes de santos producidas en Nápoles y Barcelona a mediados del cuatrocientos". BÉRCHEZ, J; GÓMEZ FERRER, M.; SERRA DESFILIS, A. (ed.). *El Mediterráneo y el arte español*. *Actas del XI Congreso del CEHA*. Valencia: (sin nombre de editorial), 1998, pp. 87-96.
- *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*. Murcia: Universidad de Murcia, 1999.
- "*Contra Turcos*. Alfonso d'Aragona e la retorica visiva della crociata". ABBAMONTE, G. *et al.* (a cura di). *La battaglia nel Rinascimento meridionale: moduli narrativi tra parole e immagini*. Roma: Viella, 2011, pp. 97-110.

MOMBLANCH Y GONZÁLBEZ, Francisco de P. (dir.). *Crónica de la Exposición Vicentina*. Valencia: Miguel Laguarda Latorre, 1957.

MONCIATTI, Alessio. "Degli arredi pittorici e musivi". CASTELNOVO, E.; SERGI, G. (a cura di). *Arti e storia nel Medioevo*, vol. II. Torino: Einaudi, pp. 267-302.

MONETTI, Franco. "Preziosi affreschi a La Stella. Il primo ciclo pittorico su S. Vincenzo Ferreri". *Piemonte Vivo*, nº. 1, 1978, pp. 41-45.

- "Una documentazione della presenza di Vincenzo Ferreri nel Pinerolese". *Studi*

Piemontesi, vol. 7, nº. 2, 1978, pp. 386-392.

MONTAGNES, Bernard. "La guérison miraculeuse et l'investiture prophétique de Vincent Ferrier au couvent des frères Prêcheurs d'Avignon (3 octobre 1398)". ALIQUOT, H.; GUILLEMAIN, B. (ed.). *Avignon au Moyen Âge: textes et documents.* Avignon: Aubanel, 1988, pp. 193-198.

MONTERO TORTAJADA, Encarna. "El sentido y uso de la mostra en los oficios artísticos. Valencia 1390-1450". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº. 94, 2004, pp. 221-254.

- *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia, 1370-1450*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2015.

MORACHIELLO, Paolo. "Crocifissione". *Beato Angelico*: *Gli affreschi di san Marco*. Milano: Electa, 1995, pp. 193-287.

MORAND**,** Kathleen. *Claus Sluter. Artist at the Court of Burgundy*. London: Harvey Miller, 1991.

MORENZONI, Franco. "La prédication de Vincent Ferrier à Montpellier en Décembre 1408". *Archivum Fratrum Praedicatorum*, nº. 74, 2004, pp. 225-271.

- *et al.* (ed.). *Aymonet Berod et la logia de Vincent Ferrier. Édition des actes du procès*. Genève: Université de Genève, 2013.

MORMANDO, Franco. "What Happens to Us When We Die? «The Four Last Things» in the Popular Preaching of Bernardino of Siena. DUBRUCK, E. E.; GUSICK, B. I. (ed.). *Death and Dying in the Middle Ages*. New York: Peter Lang, 1999, pp. 109-155.

MOSCHINI MARCONI, Sandra. *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV.* Roma: Libreria dello Stato, 1955.

MOUILLARD, J. M. *Vie de saint Vincent Ferrier*. Vannes: G. de Lamarzelle, 1856.

MOULERIAC-LAMOUREUX, Rose Leone *et al*. *Saint Vincent Ferrier et la monde de son temps 1352-1419.* Le Barroux: Centre d'études historiques, 1994.

MUIR WILSON, I.M.U. "Henry V. of England in France, 1415-1422". *The Scottish*

Historical Review, vol. 20, nº. 77, 1922, pp. 34-48.

MÜNTZ, Eugène. *Les Arts à la cour des Papes pendant le XVe et le XVIe siècle*, vol. I. Paris: Ernest Thorin, 1878.

MURATORI, Ludovicus Antonius *et al*. (ed.). *Rerum Italicarum Scriptores*. III series. Milano (1723-1751); Città di Castello-Bologna (1900-1975); Roma (1999-2012).

- (ed.). *Gli Annali d'Italia dal principio dell'era volgare sino all'anno 1750, tomo nono: Dall'anno 1401 all'anno 1500*. Monaco: Agostino Olzati, 1763.

NARBONA VIZCAÍNO, Rafael. *Memorias de la ciudad. Ceremonias, creencias y costumbres en la historia de Valencia*. València: Ajuntament de València, 2003.

- "El trienio negro: Valencia, 1389-1391. Turbulencias coetáneas al asalto de la judería". *En la España Medieval*, vol. 35, 2012, pp. 177-210.

NASH, Susie. "Claus Sluter's «Well of Moses» for the Chartreuse de Champmol Reconsidered: part I". *The Burlington Magazine*, nº. 1233, vol. 147, December 2005, pp. 798-809.

- "Claus Sluter's «Well of Moses» for the Chartreuse de Champmol Reconsidered: part II". *Burlington Magazine*, nº. 1240, vol. 148, July 2006, pp. 456-467.
- "Claus Sluter's «Well of Moses» for the Chartreuse de Champmol Reconsidered: part III". *Burlington Magazine*, nº. 1268, vol. 150, November 2008, pp. 724-774.
- *Northern Renaissance Art*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

NAVARRO SORNÍ, Miguel. *Calixto III Borja y Alfonso el Magnánimo frente a la cruzada.* València: Ajuntament de València, 2003.

- "Descubren un documento de 1455 con la profecía de San Vicente Ferrer sobre el primer papa valenciano". *Paraula-Iglesia en Valencia*, 23 de abril, 2006, s.p.
- *Alfonso de Borja, Papa Calixto III: en la perspectiva de sus relaciones con Alfonso el Magnánimo*. València: Institució Alfons el Magnànim, 2008.
- *Documents per a la historia d'Alfons de Borja, papa Calixt III*. València: Institució Alfons el Magnànim, 2008.

NELSON, Jonathan Katz. "Memorial Chapels in churches: The Privatization and

Transformation of Sacred Spaces". CRUM, R. J.; PAOLETTI, J. T. (ed.). *Renaissance Florence: a Social History.* Cambridge: Cambridge University Press, 2006, pp. 353-375.

NICKSON, Tom. "Art and Belief in Medieval Castile". FOSTER, M. (ed.). *Spiritual Temporalities in Late-Medieval Europe.* Newcastle: Cambridge Scholars, 2010, pp. 99-126.

NICOL, Pierre. "Autour d'une statue. Le culte de saint Vincent Ferrier à l'Isle-aux-Moines". *Revue Morbihannaise*, s.n., 1906, pp. 141-155.

- *La "Première* et la *plus ancienne" statue de saint Vincent Ferrier à l'Ile-aux-Moines*. Vannes: Lafolye frères, 1906.

NIEDERLENDER, Philippe. *Les miracles chez Saint Vincent Ferrier.* RAPP, F. (dir.). Doctorat Thesis. Strasbourg: University of Strasbourg II, 1986.

- "Vincent Ferrier prédicateur du jugementet thaumaturge". TONNERRE, N. Y. *et al* (ed.). *2000 ans d'histoire de Vannes*. Vannes: Archives municipales-Animation du patrimoine, 1993, pp. 71-94.

NIETO SORIA, José Manuel. *Iglesia y génesis del estado moderno en Castilla (1369-1480)*. Madrid: Editorial Complutense, 1993.

- *Un crimen en la corte: caída y ascenso de Gutierre Álvarez de Toledo, Señor de Alba (1376-1446).* Madrid: Sílex ediciones, 2006.

NUET BLANCH, Marta. "El salvamento de naúfragos, metáfora de la penitencia en el gótico catalán". *Locus Amoenus*, nº. 5, 2000-2001, pp. 53-65.

OLIVAR, Marçal. *Els tapissos francesos del rei En Pere el Cerimoniós*. Barcelona: A. Ramón y M. Barbié, 1986.

OLIVARES MARTÍNEZ, Diana. "Albornoz, Tenorio y Rojas: las empresas artísticas de tres arzobispos de Toledo en la Baja Edad Media. Estado de la cuestión". *Estudios Medievales Hispánicos*, nº. 2, 2013, pp. 129-174.

OLIVERA SERRANO, César. *Beatriz de Portugal. La pugna dinástica Avis-Trastámara*. Santiago de Compostela: CSIC, 2005.

OLMOS Y CANALDA, Elías. *Catálogo descriptivo. Códices de la Catedral de Valencia*. Valencia: CSIC, 1943.

ORELLANA, Marco Antonio. *Valencia antigua y moderna*. Tomo I. Valencia: Acción Bibliográfica Valenciana, 1923.

ORTEGA, Jessica. *Pestilence and prayer saints and the art of the plague in Italy from 1370-1600.* Florida: University of Central Florida, 2012.

ORTÍ Y MAYOR, José Vicente. *Historia de la milagrosa imagen de el Santo Christo de San Salvador de Valencia.* Valencia: Antonio Bordazar, 1709.

PAGANO, Mario. "I «miracoli» inediti di S. Vincenzo Ferrer in volgare siciliano." *Siculorum Gymnasium*, nº. 53, 2000, pp. 345-390.

PAGNOTTA, Linda. *Le edizioni italiane della «Legenda aurea» (1475-1630)*. Firenze: Apax Libri, 2005.

PAMPLONA, Germán. *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1970.

PARAVY, Pierrette. "Remarques sur les passages de saint Vincent Ferrier dans les vallées vaudoises". DELUMEAU, J. (dir.). *Croyances religieuses et sociétés alpines: Actes du Colloque de Freissinières, 15, 16 et 17 octobre 1981*. Gap: Société d'études des Hautes-Alpes, 1987, pp. 143-155.

- *De la chrétienté romaine à la réforme en Dauphiné. Évêques, fidèles et déviants (vers 1340-vers 1530)*. 2 volumes. Paris: École française de Rome, 1993.

PARSONS, Gerald. *The Cult of Saint Catherine of Siena: A Study in Civil Religion*. Aldershot: Ashgate Press, 2008.

PASCUAL MARTÍNEZ, Lope. "La cancillería real castellana durante la regencia del infante don Fernando de Antequera". *Miscelánea Medieval Murciana*, nº. 11, 1984, pp. 177-236.

PELAÉZ, J. Enrique. "La iconografía de la Trinidad en la pintura valenciana". *Ars Longa*, nº. 9-10, 2000, pp. 307-312.

PELLISSER ROSELL, Nel·lo. *El solc de l'escriptura. El discurs mediàtic de Martí Domínguez i Barberà*. València: Universitat de València, 2011.

PERARNAU I ESPELT, Josep. "Sermons de Sant Vicent Ferrer en los manuscritos de Barcelona. Biblioteca de Catalunya, 477 y Avignon, Musée Calvet, 610". *Escritos del Vedat*, nº. 4, 1974, pp. 611-646.

- "L'antic ms. 279 de la Catedral de Valencia, amb sermons de sant Vicenç Ferrer, perdut durant la guerra 1936-1939. Intent de reconstrucció". *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, nº. 10, 1982-1984, pp. 29-44.
- "La compilació de sermons de Sant Vicent Ferrer de Barcelona, Biblioteca de Catalunya". *Arxiu de textos catalans antics*, nº. 4, 1985, pp. 213-402.
- "Els inventaris de la Biblioteca Papal de Peníscola a la mort de Benet XIII". *Arxiu de textos catalans antics*, nº. 6, 1987, pp. 7-48.
- "Sermó inèdit de sant Vicent Ferrer explicant el «Pare Nostre» (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Ms. 477)". *Revista Catalana de Teologia*, vol. 14, 1989, pp. 527-540.
- "La traducció catalana medieval del *Liber secretorum eventuum* de Joan de Rocatalhada". *Arxiu de textos catalans antics*, nº. 17, 1998, pp. 7-219.
- "El punt de ruptura entre Benet XIIII i Sant Vicent Ferrer". *Analecta Sacra Tarraconensia: Revista de ciències historicoeclesiàstiques*, nº. 71, 1998, pp. 625-651.
- "Cent anys d'estudis dedicats als sermons de sant Vicent Ferrer". *Arxiu de textos catalans antics*, nº. 18, 1999, pp. 9-62.
- "Els manuscrits d'esquemes i de notes de sermons de Sant Vicent Ferrer". *Arxiu de textos catalans antics*, nº. 18, 1999, pp. 158-398.
- "Aportació a un inventari del sermons de Sant Vicenç Ferrer: temes bíblics, títols i divisions esquemàtiques". *Arxiu de Textos Catalans Antics*, nº. 18, 1999, pp. 579-811.
- "Les Primeres «reportaciones» de sermons de st. Vicent Ferrer: les de Friedrich von Amberg, Friburg, Cordeliers, ms. 62". *Arxiu de textos catalans antics*, nº. 18, 1999, pp. 63-155.

PEREDA, Felipe. *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos*. Madrid: Marcial Pons, 2007.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio (coor.). *Catálogo de las pinturas*. *Museo del Prado.* Madrid: Museo del Prado, 1985.

PÉREZ SANTAMARÍA, Aurora. "Aproximación a la iconografía y simbología de santo Tomás de Aquino". *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo 3, nº. 5, 1990, pp. 31-54.

PERTUSI, Agostino. *La caduta di Costantinopoli: le testimonianze dei contemporanei*. Milano: Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, 1976.

PETROCCHI, Stefano; CAVALLARO, Anna (a cura di). *Antoniazzo Romano. Pictor urbis 1435-1440/1508.* Cinisello Balsamo: Silvana, 2013.

PEYRONNET, Georges. "L'étrange rencontre d'un conquérant dévot et d'un prédicateur messager de paix: Henri V d'Angleterre et Saint Vincent Ferrier (1418)". *Revue d'histoire ecclésiastique*, vol. 87, nº. 3-4, 1992, pp. 663-681.

PIQUERO LÓPEZ, María de los Ángeles. "Relación del retablo del arzobispo D. Sancho de Rojas con la capilla de San Blas de la catedral de Toledo y sus influencias italianas". BENSON, E. P. *et al*. *Actas del XXIII Congreso internacional de historia del arte: España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, vol.1. Granada: Universidad de Granada, 1976, pp. 441-448.

- *La pintura gótica toledana anterior a 1450: El trecento.* Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1983.

PLADEVALL I FONT, Antoni (dir.). *L'Art Gòtic a Catalunya.* 10 volúmenes. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2002-2009.

PLANAS BADENAS, Josefina. "La ilustración del libro en la Corona de Aragón en tiempos del Compromiso de Caspe: 1396- 1420". *Artigrama*, nº. 26, 2011, pp. 431-478.

PLANILLO PORTOLÉS, José Ángel. "La importancia de las masías en la economía de Vall de Cristo". HOGG, J. *et al*. *Acta del Congreso internacional sobre las Cartujas valencianas*, tomo I. Valencia: Ayuntamiento de El Puig, 2004, pp. 323-338.

POLEGGI, Ennio. *Santa Maria di Castello e il romanico a Genova*. Genova: Sagep, 1997.

POPE HENNESY, John. *Fra Angelico*. London: Phaidon Press, 1974.

PORRAS ARBOLEDAS, Pedro Andrés. *Juan II Rey de Castilla y León (1406-1454)*. Somonte-Cenero: Trea, 1995.

POST, Chandler Rathfon. *A History of Spanish Painting*. Volumes I-XIV. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1930-1966.

POU Y MARTÍ, José María (O.F.M.). *Visionarios, beguinos y fraticelos catalanes (siglos XIII-XV)*. Madrid: Colegio Cardenal Cisneros, 1991.

PRUDLO, Donald. *The Martyred Inquisitor: The Life and Cult of Peter of Verona (+1252*). Aldershot: Ashgate Press, 2008.

PUIG SANCHIS, Isidro; VELASCO GONZÁLEZ, Alberto. "Una tabla inédita de Nicolau Falcó y la iconografía de la aparición de Cristo resucitado a su madre con los padres del Limbo". *Ars Longa: Cuadernos de arte*, nº. 21, 2012, pp. 143-163.

RAMÓN MARQUÉS, Nuria. *La iluminación de manuscritos en la Valencia gótica (1290-1458)*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Esport – Biblioteca Valenciana, 2007.

RAUFAST CHICO, Miguel. "¿Negociar la entrada del rey? La entrada real de Juan II en Barcelona (1458)". *Anuario de Estudios Medievales*, nº. 36, vol. 1, 2006, pp. 295-333.

- "¿Un mismo ceremonial para dos dinastías? Las entradas reales de Martín el Humano (1397) y Fernando I (1412) en Barcelona". *En la España Medieval*, vol. 30, 2007, pp. 91-129.

RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. 6 volúmenes. Barcelona: Serbal, 1995-2000.

REQUESENS I PIQUER, Joan. "Vaticinis borgians o vicentins per a major glòria de...". *Revista Borja. Revista de l'Institut Internacional d'Estudis Borgians*, nº. 1, 2006-2007, pp. 1-50.

RIERA I SANS, Jaume. *Els poders públics i les sinagogues segles XIII-XV*. Girona: Patronat Call de Girona, 2006.

RIESS, Jonathan B. *The Renaissance Antichrist: Luca Signorelli's Orvieto Frescoes*.

Princeton: Princeton University Press, 1995.

RIGHETTI, Mario. *Manuale di storia liturgica, vol. II: L'anno liturgico. Il breviario.* Milano: Ancora, 2005.

ROBINSON, Cynthia. "Preaching to the Converted: Valladolid's «Cristianos nuevos» and the «Retablo de don Sancho de Rojas» (1415 A.D.)". *Speculum,* vol. 83, nº. 1, 2008, pp. 113-163.

ROBLES SIERRA, Adolfo. "Correspondencia de San Vicente Ferrer". *Escritos del Vedat*, nº. 17, 1987, pp. 173-216.

- (ed.). *Obras y escritos de san Vicente Ferrer*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1996.

ROCA, Josep Mª. *Johan I d'Aragó*. Barcelona: Institució Patxot, 1929.

ROCA TRAVER, Francisco A. *Los judíos valencianos en la Baja Edad Media*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1998.

- "Sant Vicent Ferrer i Valencia: la qüestio dels jueus". *Revista de Filología Valenciana*, nº. 7, 2000, pp. 69-120.
- "El pintor Carreño y el retablo del Convento de Predicadores de Valencia". *Archivo de Arte Valenciano*, nº. 91, 2010, pp. 67-81.

RODRIGO PERTEGÁS, José. "La urbe valenciana en el siglo XIV". *III Congreso de Historia de Aragón*, vol. I. Valencia: Hijos de F. Vives Mora, 1923, pp. 279-344.

RODRÍGUEZ DE CASTRO, José. *Biblioteca Española que contienen la noticia de los escritores rabinos españoles desde la época conocida de su literatura hasta el presente*. Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1781.

ROMANO, Francisco (ed.). *Breviarium secundum ritum metropolitane eccliesie valentine: summa cum diligentia emendatum*. Impressus in alma Valentie urbe: arte et peritia Francisci Romani, 1533.

ROMANO, Giovanni. "Sur Antoine de Lonhy en Piémont". *Revue de l'Art*, nº. 85, 1989, pp. 35-44.

ROMANO, Serena. "Giusto di Ravensburg e i pittori svizzero-tedeschi a Santa Maria di Castello". BOCCARDO, P.; DI FABIO, C. (a cura di). *Genova e l'Europa continentale. Opere, artisti, committenti, collezionisti e l'Europa continentale. Austria, Germania, Svizzera*. Milano: Silvana Editoriale, 2004, pp. 32-47.

ROMEU FIGUERAS, José. "Notas al aspecto dramático de la procesión del Corpus". *Estudios Escénicos*, nº. 1, 1957, pp. 29-41.

ROSSELLÓ LLITERAS, Juan. "San Vicente Ferrer: su misión en Mallorca (1413-1414)". *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, nº. 43, 1987, pp. 71-84.

ROSSETTI BREZZI, Elena. *Percorsi figurativi in terra cuneese: ricerche sugli scambi culturali nel basso Medioevo*. Alessandria: ed. Dell'Orso, 1985.

ROTH, Norman. *Conversos, inquisition and the expulsión of the jews from Spain*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2002.

ROY, Bruno. "Les sources de l'Office de S. Vincent Ferrier." *Sciences ecclésiastiques*, nº. 18, 1966, pp. 283-304.

RUBIÓ I LLUCH, Antoni (ed.). *Documents per l'historia de la cultura catalana mig-eval*, vol. I. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1908.

RUBIO REAL, Salvador. "Carta de Vicente Ferrer a Benedicto XIII sobre el anticristo: apuntes sobre la versión española". *Texte, Genre, Discours: Actas de XVII Congreso APFUE* (Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española). Salamanca: Universidad de Salamanca, 2010, pp. 91-111.

RUBIO VELA, Agustín (ed.). *Alfons de Borja y la ciudad de Valencia (1419-1458)*: *colección de documentos del Archivo Histórico Municipal*. Valencia: Fundación Valencia III Milenio, 2000.

RUDA, Jeffrey. *Fra Filippo Lippi. Life and work with a complete catalogue*. London: Phaidon, 1993.

RUGHI, Quirico. *Gubbio: Guida per la visita ai principali monumenti della città*. Perugia: Grafica, 1966.

RUIZ I QUESADA, Francesc. "«Maria, Mater Gratiae, Mater Misericordiae [...]»:

aspectes iconogràfics entorn de la Mare de Déu del Mantell i els ordes mendicants". *Lambard: Estudis d'Art Medieval*, nº. 15, 2002-2003, pp. 157-203.

- Con MONTOLÍO TORÁN, David. "De Pintura valenciana medieval". SANAHUJA, J.; SABORIT, P.; MONTOLÍO, D. (com.). *Espais de Llum. Borriana, Vila-real, Castelló.* Valencia: Generalitat Valenciana, 2008, pp. 138-142.
- "Els primers Trastàmares. La legitimació mariana d'un llinatge". TERÉS TOMÀS, M. R. (coor.). *Capitula facta et firmata. Inquietuds artístiques en el quatre-cents*. Valls: Cossetània, 2011, pp. 71-112.

RUIZ MALDONADO, Margarita. "El sepulcro de doña Beatriz de Portugal en Sancti Spiritus (Toro)". *Goya*, nº. 237, 1993, pp. 142-148.

RUSCONI, Roberto. "Fonti e documenti su Manfredi da Vercelli O.P. e il movimiento penitenziale dei terziari manfredini". *Archivum Fratrum Praedicatorum*, nº. 48, 1978, pp. 93-135.

- *L'attesa della fine. Crisi della società, profezia ed Apocalisse in Italia al tempo del grande scisma d'Occidente (1378-1417).* Roma: Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 1979.
- "Le Pouvoir de la parole: représentation des prédicateurs dans l´art de la Renaissance en Italie". DESSI, R.M.; LAUWERS, M. (ed.). *La parole du prédicateur (Ve-XVe siècle).* Nice: Centre d'études médiévales, 1997, pp. 445-456.
- "Vicent Ferrer e Pedro de Luna: sull'iconografia di un predicatore fra due obbedienze". *Modelli di lettura iconografica: Il panorama meridionale*. PAVONE, M. A. (ed.). Napoli: Liguori, 1999, pp. 49-68.
- "The Preacher Saint in Late Medieval Italian Art". MUESSIG, C. (ed.). *Preacher, Sermon and Audience in the Middle Ages*. Leiden and Boston: Brill, 2002, pp. 181-202.
- "Predicatori ed ebrei nell'arte italiana del Rinascimento". *Iconographica*, nº. 3, 2004, pp. 148-161.
- "Declinazioni iconografiche della santità: le rappresentazioni di Vicent Ferrer nel corso del secolo XV". PARAVICINI BAGLIANI, A.; RIGON, A. (a cura di).

La comunicazione del sacro (secoli IX- XVIII). Roma: Herder, 2008, pp. 195-214.

RUSSO, Francesco. *Bibliografia Gioachimita*. Florencia: Leso S. Olschki, 1954.

RYDER, Alan. *El reino de Nápoles en la época de Alfonso el Magnánimo*. Valencia: Ediciones Alfonso el Magnánimo, 1987.

- *Alfonso el Magnánimo, rey de Aragón, Nápoles y Sicilia, 1396-1458*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1992.

SAFFREY, Henri Dominique. "Les images populaires de Saints dominicans à Venise au XV siècle et l'édition par Alde Manuce des *Epistole* de sainte Cathérine de Sienne". *Humanisme et imagerie aux XVe et XVIe siècles. Études iconologiques et bibliographiques*. Paris: Vrin, 2003, pp. 9-71.

SALICRÚ I LLUCH, Roser. "La coronació de Ferran d'Antequera: l'organització i els preparatius de la festa". *Anuario de Estudios Medievales*, nº. 25, vol. 2, 1995, pp. 699-758.

- "Las demandas de la coronación de Fernando I en el reino de Aragón". FALCÓN PÉREZ, Mª I. *et al*. *Aragón en la Edad Media, XIV-XV*: *Homenaje a la profesora Carmen Orcástegui Gros*, vol. 2. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas y Estudios Árabes e Islámicos, 1999, pp. 1409-1428.

SALINGER, Margarita. "A Valencian retable". *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 34, nº. 11, November 1939, pp. 250-254.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. "El retablo viejo de San Benito el Real de Valladolid en el Museo del Prado". *Archivo Español de Arte*, vol. 14, nº. 45, 1941, pp. 272-278.

SÁNCHEZ-PALENCIA MANCEBO, Almudena. "Los retablos de la Capilla de San Blas de la Catedral de Toledo". *Archivo Español de Arte*, vol. 47, nº. 188, 1974, pp. 407-409.

- "Pintores del siglo XV y primera mitad del XVI en la Catedral toledana. La

capilla de San Blas". *Anales toledanos*, nº. 25, 1988, pp. 57-80.

- "La Capilla de San Blas de la catedral de Toledo: nuevos datos históricos". *Toletana: cuestiones de teología e historia*, nº. 14, 2006, pp. 161-176.

SANCHIS SIVERA, José. *Historia de San Vicente Ferrer.* Valencia: Librería de los Sucesores de Badal, 1896.

- *La Catedral de Valencia*. Valencia: Imprenta de Francisco Vives Mora, 1909.
- *Pintores medievales en Valencia*. Barcelona: L'Avenç, 1914.
- "Dos sermones inéditos de San Vicente Ferrer". *Boletín de la Real Academia de la Historia*, nº. 89, 1926, pp. 420-440.
- "Un códice de sermones de San Vicente Ferrer en Aviñón". *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, nº. 3, 1929, pp. 35-53.
- *Estudis d'història cultural* (edición de Mateu Rodrigo). València-Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999.

SANDLER, Lucy Freeman. "Rhetorical strategies in the pictorial imagery of fourteenth century manuscripts: the case of the Bohun Psalters". CARRUTHERS, M. (ed.). *Rethoric Beyond Words: Delight and Persuasion in the Arts of the Middle Ages.* New York: Cambridge University Press, 2010, pp. 96-123.

SANNIPOLI, Ettore A. *L'incoronazione della Vergine: opera inedita di Ottaviano Nelli a Gubbio*. Città di Castello: Tip. Rubini & Petruzzi, 1981.

SARRAZIN, Jean-Luc. "Yves Coativy, La monnaie des ducs de Bretagne de l'an Mil à 1499". *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, vol. 115, nº. 3, 2008, pp. 196-199.

SAURAS, Emilio, O.P. "La Santísima Virgen en los sermones de san Vicente Ferrer". *Teología Espiritual*, vol. XVI, nº. 46, 1972, pp. 43-69.

SCHOLTEN, Frits. *European Sculpture and Metalwork in the Robert Lehman Collection*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2011.

SCHREIBER, Wilhelm Ludwig. *Handbuch des Holz-und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts*, vol. 3. Leipzig: K.W. Hiersemann, 1927.

SCUDERI, Vincenzo. *Arte Medievale nel trapanese*. Trapani: Kiwanis International

Club di Trapani, 1978.

SCUDIERI, Magnolia. "I codici fiorentini". SCUDIERI, M.; RASARIO, G. (ed.). *Miniatura del'400 a San Marco. Dalle suggestioni avignonesi all'ambiente dell'Angelico*. Prato: Giunti, 2003, pp. 31-216.

- "Guido di Pietro, poi fra' Giovanni, detto Beato Angelico. Beato Vincenzo Ferrer". GHETTI, M. L.; BERNARDINI, M. G. (a cura di). *Lo Stato dell'Arte. L'Arte dello Stato*. Roma: Gangemi editore, 2015, pp. 162-163.

SEMPERE, Lorenzo G. *Los Milagros de San Vicente Ferrer.* Barcelona: Luis Gili editor. Librería Católica Internacional, 1913.

SENATORE, Laura. "Affreschi di primo Quattrocento nel Saluzzese". CANAVESIO, W. (coor.). *Jaquerio e le arti del suo tempo*. Torino: Regione Piemonte, Assessorato alla cultura, 2000, pp. 41-52.

SENTENACH, Narciso. "Bosquejo histórico sobre la orfebrería española. VIII. Orfebrería ojival". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. 12, 1908, pp. 161-181.

SERRÀ CAMPINS, Antoni. *El Teatre burlesc mallorquí: 1701-1850*. Barcelona: Curial-Abadía de Montserrat, 1987.

SERRA DESFILIS, Amadeo; SORIANO GONZALVO, Francisco José. *San Vicente de la Roqueta*. Valencia: Ediciones Iglesia en misión, 1993.

SERRA DESFILIS, Amadeo; MIQUEL JUAN, Matilde. "La Capilla de San Martín en la Cartuja de Valldecrist". *Ars Longa: Cuadernos de Arte*, nº. 18, 2009, pp. 65-80.

SERRA DESFILIS, Amadeo. "Promotores y tradiciones en la arquitectura valenciana del siglo XV". *Goya*, nº. 334, pp. 58-73.

- "Gli ordini mendicanti e la città: localizzazioni conventuali e urbanizzazione a Valencia (secoli XIII-XV)". VILLA, G. (coor.). *Storie di città e architetture. Scritti in onore di Enrico Guidoni*. Roma: Kappa, 2014, pp. 95-112.

SERRA ESTELLÉS, Javier. "Notas para una historia del Cisma de Occidente en Valencia. La detentación de pabordías al inicio del Cisma". *Anales valentinos*, nº. 37,

1993, pp. 177-220.

SESMA MUÑOZ, J. Ángel; LALIENA CORBERA, Carlos. "Las élites políticas de Aragón durante el interregno y el Compromiso de Caspe". SESMA MUÑOZ, J. A. (coor.). *La Corona de Aragón en el centro de su historia 1208-1458. El interregno y el Compromiso de Caspe*. Zaragoza: Gobierno de Aragón y Grupo CEMA, 2012, pp. 165-190.

SMOLLER, Laura Ackerman. "Defining the Boundaries of the Natural in the Fifteenth Century: The Inquest into the Miracles of St. Vincent Ferrer (d. 1419)". *Viator,* nº. 28, 1997, pp. 333-359.

- "Miracle, Memory, and Meaning in the Canonization of Vincent Ferrer, 1453-54". *Speculum,* nº. 73, 1998, pp. 429-454.
- "The Canonization of Vincent Ferrer". HEAD, T. (ed.). *Medieval Hagiography: A Sourcebook.* New York: Garland, 2000, pp. 781-803.
- "Northern and Southern Sanctity in the Canonization of Vincent Ferrer: The Effects of Procedural Differences on the Image of the Saint". KLANICZAY, G. (ed.). *Procès de canonization au Moyen Âge: aspects juridiques et religieux.* Rome: École Française de Rome, 2004, pp. 289-308.
- "A Case of Demonic Possession in Fifteenth-Century Brittany: Perrin Hervé and the Nascent Cult of Vincent Ferrer". GOODICH, M. (ed.). *Voices from the Bench: The Narratives of Lesser Folk in Medieval Trials.* New York: Palgrave-Macmillan, 2006, pp. 149-176.
- "From Authentic Miracles to a Rhetoric of Authenticity: Examples from the Canonization and Cult of St. Vincent Ferrer". *Church History,* vol. 80, nº. 4, 2011, pp. 773-797.
- *The Saint and the Chopped-Up Baby. The Cult of Vincent Ferrer in Medieval and Early Modern Europe.* Ithaca: Cornell University Press, 2014.

SNOW-SMITH, Joanne. "Amédée VIII et la peinture du début du XVe siècle dans le marquisat de Saluces: une nouvelle interprétation des fresques de la Chapelle de la Très-Sainte-Trinité de Scarnafigi." ANDENMATTEN, B. (ed.). *Amédée VIII - Félix V: premier duc de Savoie et pape (1383-1451*). Lausanne: Bibliothèque Historique Vaudoise, 1992, pp. 419-431.

SOLDEVILA, Ferran (dir.) *Història dels catalans*, vol. III. Barcelona: Ariel, 1966.

SOLER, Abel. *El corsari Jaume de Vilaragut i la donzella Carmesina. El cavaller que inspirà el "tirant lo blanc"*. 2 volúmenes. València: Institució Alfons el Magnànim, 2014.

SOLER I PALET, Josep. "L'art a la casa al segle XV". *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, nº. 61, 1916, pp. 289-305.

- "L'art a la casa al segle XV (conclusión)". *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, nº. 62, 1916, pp. 385-394.

SPIONE, Gelsomina. "Esempi di iconografia trinitaria nel Piemonte Meridionale". SILVESTRI, Claudio (coor.). *L'Iconografia della SS. Trinità nel Sacro Monte di Ghiffa. Contesto e confronti*. Ghiffa: Ente di Gestione della Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Ghiffa, 2008, pp. 171-175.

SPRINGER, Anton. "*Die Quellen der* Kunstdarstellungen im Mittelalter". *Berichte über die Verhandlungen der königlich-sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig, Phil.-hist. Klasse, 31. Bd., 1879*. Leipzig, 1880.

STINJMAN, Ad. *Engraving and Etching 1400 - 2000: A History of the Development of Manual Intaglio Printmaking Processes*. London: Archetype; Goy- Houten: Hes & De Graaf, 2012.

STOUFF, Louis. "Une confrérie arlésienne de la première moitié du XV siècle: la confrérie de Aint-Pierre-de-Luxembourg". STOUFF, L. *L'Église et la vie religieuse à Arles et en Provence au Moyen Âge*. Aix-en-Provence: Université de Provence, 2001, pp. 37-54.

STRAUSS, Walter L. *et al.* (ed.). *The Illustrated Bartsch*, 96 volumes. Norwalk (Connecticut): Abaris Books, 1978 – 2010 [en constante actualización].

TAMAYO DE SALAZAR, Juan. *Martyrologium Hispanorum*, vol. II. Lyon: Borde, 1652.

TASIS, Rafael. *Joan I. El rei caçador i músic*. Barcelona: Aedos, 1959.

TATJER PRAT, Mª Teresa. *La audiencia Real en la Corona de Aragón. Orígenes y*

primera etapa de su actuación (s. XIII y XIV). Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2009.

TAUSIET, M.; AMELANG, J. S. (ed.). *El diablo en la Edad Moderna.* Madrid: Marcial Pons, 2004.

TEIXIDOR, Joseph, O.P. *Antigüedades de Valencia*: *observaciones críticas donde con instrumentos auténticos se destruye lo fabuloso, dejando en su debida estabilidad lo bien fundado*. Tomo II. CHABÁS, R. (ed.). Valencia: Imprenta de Francisco Vives Mora, 1895.

- *Capillas y sepulturas de la yglesia y claustro de este Real Convento de Predicadores de Valencia: memorias y obras pías de sus patronos y successores.* 3 volúmenes. BARÓN DE SAN PETRILLO (ed.). Valencia: Acción Bibliográfica Valenciana, 1949-1952.
- *Estudios de Valencia.* ROBLES, L. (ed.). Valencia: Universidad de Valencia, 1976.
- *Vida de San Vicente Ferrer, Apóstol de Europa.* 2 volúmenes. ESPONERA CERDÁN, A. (ed.). Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1999.

TEIXIDOR DE OTTO, Mª Jesús; BOIRA I MAIQUES, Josep Vicent. "L'entorn urbà de la Universitat de València". BENITO GOERLICH, D. (com.). *Sapientia Aedificavit. Una biografía de l'Estudi General de la Universitat de València.* València: Universitat de València - Bancaixa, 1999, pp. 157-177.

TEOLI, Antonio. *Storia della* vita, *e del culto di S. Vincenzo Ferrerio dell'Ordine de Predicatori, e storia del suo culto.* Napoli: Felice Carlo Mosca, 1738.

TERÈS I TOMÀS, Mª Rosa. "Art profà i vida quotidiana entorn a 1400: els inventaris barcelonins". *Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia,* nº. 19, 1998, pp. 295-317.

TERMINI, Ferdinando Attilio. *Pietro Ransano umanista palermitano del sec. XV*. Palermo: Trimarchi, 1915.

- "Ricostruzione cronologica della biografia di Pietro Ranzano". *Archivio Storico Siciliano,* nº. XLI, 1916, pp. 81-104.

TODINI, Filippo. *La pittura umbra dal duecento al primo cinquecento*. 2 volumi.

Milano: Longanesi, 1989.

TOLDRÀ I VILARDELL, Albert. *Aprés la mort. Un viatge amb sant Vicent al més enllà medieval*. València: 3i4, 2000.

- "Sant Vicent contra el pintor gòtic. Sobre el «triangle» de l'expressió medieval". *Afers: fulls de recerca i pensament*, nº. 41, 2002, pp. 37-55.
- "Musica medieval al més enllà". *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, nº. 62, 2007, pp. 3-28.
- *Mestre Vicent ho diu per espantar. El més enllà medieval*. Catarroja-Barcelona: Afers, 2010.
- *Paraula i passió. Sant Vicent Ferrer, predicador*. Picanya: Edicions del Bullent, 2015.

TOMMARELLI, Ubaldo. *San Vincenzo Ferreri, apostolo e taumaturgo.* Bologna: Edizioni Studio Domenicano, 2005.

TORELLA, Fabrizio. "L'ombra della mezzaluna sull'arte italiana. Il polittico Griffoni". *Musei Ferraresi*, nº. 15, 1985-1987, pp. 43-60.

- "Ancora sul polittico Griffoni. Smembramento. Ricostruzione. Fortuna (e sfortuna) critica". *Musei Ferraresi*, nº. 16, 1989, pp. 39-50.

TORMO Y MONZÓ, Elías. *Jacomart y el arte hispano–flamenco cuatrocentista*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1913.

TORRES FONTES, Juan. "Moros, judíos y conversos en la regencia de don Fernando de Antequera". *Cuadernos de Historia de España*, nº. 31-32, 1960, pp. 60-97.

- "Las obras de la catedral de Murcia en el s. XV y sus maestros mayores". *Murgetana*, nº. 30, 1969, pp. 5-41.
- "Don Fernando de Antequera y la romántica caballeresca". *Miscelánea Medieval Murciana*, nº. 5, 1980, pp. 83-120.

TOSCANO, Gennaro. "A propos du retable de saint Vincent Ferrier peint par Colantonio". ELSIG, F.; ETIENNE, N.; EXTERMANN, G. (a cura di). *Il più dolce lavorare che sia. Mélanges en l'honneur de Mauro Natale*. Cinisello Balsamo: Silvana,

2009, pp. 409-417.

- "Isabella di Chiaromonte (1424-1465), reine de Naples et sa commande à Colantonio du Retable de saint Vincent Ferrier". BOUSMAR, E. *et al*. (ed.). *Femmes de pouvoir, femmes politiques durant les derniers siècles du Moyen Âge et au cours de la première Renaissance*. Bruxelles: DeBoeck, 2012, pp. 585-599.

TOURON, Antoine, O.P. *Vida histórica de Santo Tomás de Aquino de la Orden de Predicadores, Doctor de la Iglesia con explicación de su doctrina*. Madrid: Imprenta Real, 1792.

TOYNBEE, Margaret R. "The Portraiture of Isabella Stuart, Duchess of Brittany (c.1427-1494)". *The Burlington Magazine*, nº. 88, 1946, pp. 300-306.

TURNES, Pablo. "El milagro de la mujer fea". *Papeles de trabajo*, nº 2, 2007, pp. 1-21.

VALRIU, Caterina; VIBOT, Tomàs. *Sant Vicenç Ferrer: història, llegenda i devoció*. Palma de Mallorca: El Gall, 2010.

VAUCHEZ, André. "La piété populaire au Moyen Âge (État des travaux et position des problèmes)". MOLLAT, M. *et al. La piété populaire au Moyen Âge.* Paris: Bibliothèque Nationale, 1977, pp. 27-42.

- *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Age: d'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques***.** Roma: École française de Rome, 1981.
- *La santità nel Medioevo*. Bologna: Il Mulino, 1989.
- (coor.). *Storia dei Santi e della Santità Cristiana. Volume VII. Una Chiesa in pezzi (1275-1545)*. Milano: Eraclea, 1991.

VÁZQUEZ JANEIRO, Isaac. "«Imaginalis pictura»: un retrato del siglo XV alusivo a San Ildefonso en el museo del Prado". MARTÍ AIXALÁ, J. *et al*. *Historiam pictura refert: miscellanea in onore di Padre Alejandro Recio Veganzones O.F.M.* Roma (Città del Vaticano): Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1994, pp. 591-614.

VELASCO AGUIRRE, Miguel. "Estampas de San Vicente Ferrer en la Biblioteca Nacional". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol. 30, 1954, pp. 278-282.

VELASCO GONZÁLEZ, Alberto. "Pere García de Benavarri y el retablo mayor del Convento de San Francisco de Barbastro". *Locus Amoenus*, nº. 6, 2002-2003, pp. 75-89.

- "De València a Vannes: Culte, devoció i relíquies de Sant Vicent Ferrer". *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, nº. 29, 2008, pp. 395-436.
- "Dos arquetips iconogràfics i dos models de difusió en la iconografía de Sant Vicent Ferrer", ESPAÑOL, Francesca; FITÉ, Francesc (ed.). *Hagiografia peninsular en els segles medievals.* Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2008, pp. 235-268.
- *Quaderns, 2. Fragments d'un passat. Pere Garcia de Benavarri i el retaule de l'església de Sant Joan de Lleida.* Lleida: Museu de Lleida diocesà i comarcal; Universitat de Lleida, 2012.

VENCHI, Innocenzo. *Catalogus Hagiographicus Ordinis Praedicatorum*. (Editio altera ab auctore revisa et aucta, prodit cura Fr. Francisci Mariae Ricci, O.P.). Roma: Postulatio generalis, 2001.

VENDRELL GALLOSTRA, Francisca. "La actividad proselitista de S. Vicente Ferrer en el reinado de Fernando I de Aragón". *Sefarad*, nº. 13, 1953, pp. 87-104.

VIDAL BELTRÁN, Eliseo. *Valencia en la época de Juan I*. Valencia: Universidad de Valencia, 1974.

VIDAL Y MICÓ, Francisco. *Historia de la portentosa vida, y milagros del valenciano Apóstol de Europa S. Vicente Ferrer.* Valencia: Oficina de Joseph Estevan Dolz, 1735.

- *Portentosa vida de el apóstol de la Europa San Vicente Ferrer*. Barcelona: Imprenta de Eulalia Piferrer, 1777.

VILLALBA DÁVALOS, Amparo. *La miniatura valenciana en los siglos XIV-XV*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1964.

VILLANUEVA, Joaquín Lorenzo. *Viage literario a las iglesias de España*, tomo 4. Madrid: Imprenta Real, 1806.

VILLARROEL GONZÁLEZ, Óscar. "Eclesiásticos en la diplomacia castellana en el siglo XV". *Anuario de Estudios Medievales*, nº. 40, vol. 2, 2010, pp. 791-819.

- *El rey y la Iglesia castellana. Relaciones de poder con Juan II (1406-1454).* Madrid: Fundación Ramón Areces, 2011.

WEHLE, Harry Brandeis. *A catalogue of Italian, Spanish and Byzantine paintings*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1940, pp. 212-213.

WIRTH, Jean. *L'image à la fin du Moyen Âge*. Paris: Cerf, 2011.

WITTLIN, Curt. "El padre Juan Meyer de Zurich, traductor y divulgador de la «*Vita sancti Vicentii Ferrer*» de Ranzano". *Escritos del Vedat*, nº. 16, 1986, pp. 217-223.

- "La première traduction allemande de la «Vie de Saint-Vincent Ferrier» de Ranzano, attribuable au dominicain Jean Meyer dans an manuscrit inédit de Colmar (1457-1462). Le miracle de l'enfant découpé". *Archives de l'Eglise d'Alsace,* vol. 46, 1987, pp. 53-62.
- "Sobre les Vides de sant Vicent Ferrer compilades per Ranzano, Antonino i Miquel Peres". *Anuari de l'Agrupació Borrianenca de Cultura*, nº. 5, 1994, pp. 5-27.

YAGÜE HOYAL, Pablo. "Restauración del sepulcro de doña Beatriz de Portugal. Convento de Sancti Spiritus (Toro)". *Restauración y Rehabilitación: Revista Internacional de Patrimonio histórico*, nº. 6, julio 1997, pp. 42-49.

YARZA LUACES, Joaquín. *Historia del Arte Hispánico,* vol. II: *La Edad Media.* Madrid: Alhambra, 1988.

- "La capilla funeraria hispana en torno a 1400". NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.; PORTELA SILVA, E. (coor.). *La idea y el sentimiento de la muerte en la Historia y el Arte de la Edad Media*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1988, pp. 67-91.
- "Pere García de Benavarri, Verge i Nen, sant Vicenç Ferrer i donants". ESPAÑOL, Francesca; RATÉS, Esther (ed.). *La Seu vella de Lleida. La catedral, els promotors, els artistes. S. XIII al S. XV*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1991, pp. 166-168.
- *Los Reyes Católicos: paisaje artístico de una monarquía*. Madrid: Nerea, 1993.
- "El retrato medieval: la presencia del donante". GARÍN LLOMBART, F. *et al*. *El retrato en el Museo del Prado*. Madrid: Anaya, 1994, pp. 55-89.

- "La pittura spagnola del Medioevo: il mondo gotico". PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso *et al*. *La pittura spagnola*, vol. I. Milano: Electa, 1995, pp. 71-183.
- "Alejo de Vahía". *Quaderns del Museu Frederic Marès: exposicions*, nº. 6, 2001, pp. 21-120.
- (ed.). *La miniatura medieval en la península ibérica*. Murcia: Nausícaä, 2007.

YSERN I LAGARDA, Josep-Antoni. "San Vicent Ferrer: Predicació i societat". *Revista de Filología Románica*, nº. 20, 2003, pp. 73-102.

- *Como una red. Sermones de Vicent Ferrer*. València: Universitat de València, 2015.

ZABALA, Fernanda. "El milagro de la mujer fea". *Mitos y hechos legendarios. Leyendas y tradiciones valencianas II.* Valencia: Carena editors, 1997, pp. 87-93.

ZANI, Pietro. *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*, parte 2, vol. 4. Parma: Tip. Ducale, 1820.

ZIMMERMANNS, K. *Umbrien. Städte, Kirchen und Klöster im «grunen Herzen Italiens»: Assisi, Perugia, Orvieto, Spoletto, Gubbio, Todi*. Köln: DuMont, 2011.

ŽIVKOVIĆ, Valentina. "Visions of the Blessed Osanna of Kotor (Cattaro)". *Ikon*, nº. 6, 2013, pp. 225-236.

ZUCCHINI, Guido. "Un affresco del pittore Tommaso Garelli in San Petronio". *L'Archiginnasio*, anno XXVIII, nº. 3-4, 1933, pp. 227-229.

ZUCKER, Marck J. "Problems in Dominican Iconography: The Case of St. Vincent Ferrer". *Artibus et Historiae*, vol. 13, nº. 25, 1992, pp. 181-193.

ZUMTHOR, Paul. *La letra y la voz. De la «literatura» medieval*. Madrid: Cátedra, 1989.

ZURITA, Jerónimo. *Anales de la Corona de Aragón*, volúmenes 6 y 7. (Edición de Ángel Canellas López). Zaragoza: Institución Fernando el Católico (CSIC), 1977 y 1980.

Catálogos fotográficos. Fototecas [1477]

BIBLIOTECA VALENCIANA DIGITAL (BIVALDI). En: http://bivaldi.gva.es/cms/elemento.cmd?id=estaticos/paginas/presentacion.html (Fecha de consulta: 21/11/2015)

BIBLIOTHECA HERTZIANA. En: http://www.biblhertz.it/it/fototeca/ (Fecha de consulta: 03/11/2015).

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. *Mandragore, base des manuscrits enluminés de la BnF*. En: http://mandragore.bnf.fr/html/accueil.html (Fecha de consulta: 10/11/2015).

BRITISH MUSEUM. *Collection online*. En: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx (Fecha de consulta: 02/11/2015).

CENTRO DI DOCUMENTAZIONE. POLO MUSEALE FIORENTINO. En: http://www.polomuseale.firenze.it/catalogo/default.asp (Fecha de consulta: 14/11/2015).

FONDAZIONE FEDERICO ZERI. UNIVERSITÀ DI BOLOGNA. *Catalogo Fototeca*. En: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/hp.jsp?decorator=layout_S2&apply=true (Fecha de consulta: 03/10/2015).

METROPOLITAN MUSEUM OF ART. *The collection online*. En: http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online (Fecha de consulta: 10/11/2015).

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION. *Architecture & Patrimoine*. En: http://www.culture.gouv.fr/culture/inventai/patrimoine/ (Fecha de consulta: 17/10/2015).

MINISTERO DEI BENI E DELLE ATTIVITÀ CULTURALI E DEL TURISMO. *Cultura Italia. Un patrimonio da esplorare*. En: http://www.culturaitalia.it/ (Fecha de consulta: 10/11/2015).

[1477] Se citan en esta sección sólo aquellos que han aportado diversas imágenes para nuestro estudio. Las instituciones con servicio online de las que hemos obtenido información gráfica de una sola obra se citan como recursos electrónicos y con el enlace concreto.

HUNGARIAN NATIONAL GALLERY. *Collections*. En: http://www.mng.hu/en/collections (Fecha de consulta: 28/12/2015).

INSTITUT AMATLLER D'ART HISPÀNIC.

KUNSTHISTORISCHES INSTITUT IN FLORENZ.

PETTEGREE, Andrew (dir.). *Universal Short Title Catalogue*. En: http://ustc.ac.uk/index.php (Fecha de consulta: 06/11/2015).

Referencias electrónicas

ASSOCIAZIONE DIMORE STORICHE ITALIANE. "Cortili aperti". En: http://www.adsi.it/wp-content/uploads/2010/05/Cortili-Aperti-Modena-maggio-2010.pdf (Fecha de consulta: 10/11/2015).

BIBLIOTECA CASANATENSE. "Manoscritto". En: http://opac.casanatense.it/Record.htm?idlist=&record=19917168124917353409 (Fecha de consulta: 23/07/2014).

CABRÉ, Miriam. "Pere Galvany". En: http://www.rialc.unina.it/70.1.htm (Fecha de consulta: 31/01/2015).

CANET, José Luis. "Hagiografía valenciana (1470-1600)". En: https://framespa.revues.org/411 (Fecha de consulta: 18/11/2015).

CANONICI REGOLARI LATERANENSI DI GUBBIO. "La chiesa di San Secondo in Gubbio". En: http://www.steuco.it/immagini_par_ssecondo/chiesa_s_secondo_gubbio.pdf (Fecha de consulta: 17/08/2015).

CASTILLO PEIRÓ, José, O.P. "El busto de San Vicente Ferrer". En: http://www.cavallersjurats.org/joomla/images/publicaciones/Memorias/Boletin5.pdf (Fecha de consulta: 10/07/2015).

CHATTO, William Andrew. "Wood-Engraving: Its History and Practice". *The Illustrated London News*, April 20th 1844. Digitalizado en: http://www.antiquemapsandprints.com/a-history-of-wood-engraving.htm (Fecha de

consulta: 18/11/2015).

CHEVALIER BOYER, Christine. *Les sermons de Guillaume de Sauqueville: l'activité d'un prédicateur dominicain à la fin du règne de Philippe le Bel.* En: http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2007/chevalier_c#p=0&a=title (Fecha de consulta: 03/08/2014).

COFIÑO FERNÁNDEZ, Isabel. "Tablas flamencas del Maestro de la Vista de Santa Gúdula. Convento de nuestra señora de las Caldas de Besaya". En: https://www.unican.es/NR/rdonlyres/B394CD31-0DD9-4C76-948B A1C5C555006C/0/Piezadelmesjunio2010LasCaldas.pdf (Fecha de consulta: 11/01/2014).

CORDIER, Jean-Yves. "Les anges musiciens des voûtes de Kernascléden". En: http://www.lavieb-aile.com/2015/09/les-anges-musiciens-des-voutes-de-kernascleden-56.html (Fecha de consulta: 19/10/2015).

DOMINICAN HOUSE OF STUDIES. PRIORY OF THE IMMACULATE CONCEPTION. "Prayers: sanctoral cycle". En: http://www.dhspriory.org/kenny/Chant/PrayersS.htm (Fecha de consulta: 04/11/2015).

ESPONERA CERDÁN, Alfonso. "San Vicente Ferrer: Bibliografía". En: http://bvpb.mcu.es/es/catalogo_imagenes/imagen.cmd?path=4517&posicion=1 (Fecha de consulta: 28/09/2013).

FALOMIR, Miguel. "Angelico, Fra. Guido di Pietro Muguello". En: https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/angelico-fra-guido-di-pietro-muguello/ (Fecha de consulta: 14/06/2015).

FANTI, Alessandro. "Corale 1018. Convento Patriarcale di San Domenico in Bologna". En: https://www.flickr.com/photos/98986775@N08/sets/72157637698771136/ (Fecha de consulta: 23/11/2015).

GONZÁLEZ MÓNTAÑÉS, Julio Ignacio. *Drama e iconografía en el arte medieval peninsular (Siglos XI-XV).* En: http://www.teatroengalicia.es/tesis.htm (Fecha de consulta: 16/10/2015).

GRIFFITH, Karlyn Marie. *Illustrating Antichrist and The Day of Judgment in the*

Eighty-Nine Miniatures of Besançon, Bibliothèque Municipale MS 579. En: http://diginole.lib.fsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2086&context=etd (Fecha de consulta: 20/10/2015).

GUADALAJARA MEDINA, José. "La venida del Anticristo: terror y moralidad en la Edad Media Hispánica". En: http://www.culturaspopulares.org/textos4/articulos/guadalajara.pdf (Fecha de consulta: 01/02/2013).

LA TROBE UNIVERSITY. "S. Vincentii Ferrerii Confessoris O.P.". En: http://www.lib.latrobe.edu.au/MMDB/Feasts/l14040500.htm (Fecha de consulta: 16/08/15).

LES ARTS DECORATIFS: CENTRE DE DOCUMENTATION DES MUSÉES. "Profession de foi de Saint Vincent Ferrier". En: http://opac.lesartsdecoratifs.fr/fiche/profession-de-foi-de-saint-vincent-ferrier (Fecha de consulta: 15/05/2015).

LOBO, Félix. "Parador de Plasencia. Convento de San Vicente Ferrer". En: http://www.parador.es/sites/default/files/parador/adjuntos/2013/08/plasencia_conventodesanvicenteferrer_0.pdf (Fecha de consulta: 16/06/2015).

LÓPEZ MOREDA, Santiago. "El modelo de *princeps* en la obra histórica de Lorenzo Valla". En: http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas56/16_-__S._Lo_pez_Moreda.pdf (Fecha de consulta: 18/10/2015).

MAJAD, Musa Ammar. "Breve historia de las representaciones trifaciales y tricéfalas en Occidente". En: www.letralia.com/ed_let/trifaz (Fecha de consulta: 12/08/2014).

MARTINES, Vicent. "Aspectos de la poliédrica influencia de los clásicos. Nuevas imágenes clave de la influencia de san Vicente Ferrer en Italia". http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_22/regular/10%20martines.pdf (Fecha de consulta: 09/11/2015).

MARTÍNEZ CASADO, Ángel. "Fray Juan de Torquemada". En: http://www.dominicos.org/grandes-figuras/personajes/juan-de-torquemada (Fecha de consulta: 05/03/2015)

MARZAL PALACIOS, Francisco Javier. *La esclavitud en Valencia durante la Baja Edad Media (1375-1425).* En: http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/9996/marzal.pdf?sequence=1 (Fecha de consulta: 15/10/2015).

MASSIP, Francesc. "Retablo del arzobispo don Sancho de Rojas [Rodríguez de Toledo]". En: http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/retablo-del-arzobispo-don-sancho-de-rojas-rodriguez-de-toledo/ (Fecha de consulta: 17/10/2015).

MERDRIGNAC, Bernard. "Saints bretons venus d'ailleurs (2). Vincente Ferrer, un «étranger naturalisé»." En: http://merdrignacb.blogspot.com.es/2013/03/saints-bretons-venus-dailleurs-2.html (Fecha de consulta: 19/10/2015).

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION. *Inventaire général du patrimoine culturel*. En: http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/palissy_fr?ACTION=RETROUVER&FIELD_98=LOCA&VALUE_98=%20Kernascl%E9den&NUMBER=44&GRP=0&REQ=((Kernascl%E9den)%20%3ALOCA%20)&USRNAME=nobody&USRPWD=4%2 (Fecha de consulta: 17/10/2015).

MOCHOLÍ ROSELLÓ, Asunción. *Estudi dels documents dels pintors i altres artífexs valencians segles XIII, XIV i XV (1238-1450).* En: http://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/8606/tesisUPV3159.pdf (Fecha de consulta: 01/ 02/ 2013).

MOLINA I FIGUERAS, Joan. "Adaptación al gusto de la clientela". En: http://www.artehistoria.com/v2/contextos/7541.htm (Fecha de consulta: 05/03/2015).

MORETTI, Camilla. "Studi Domenicani. Gli affreschi della Sagrestia della Basilica di San Domenico a Siena." En: http://www.instoria.it/home/basilica_san_domenico_siena.htm (Fecha de consulta: 05/11/2015).

MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA. "Mare de Déu Apocalíptica i sant Vicenç Ferrer amb dos donants". En: http://www.museunacional.cat/ca/colleccio/mare-de-deu-apocaliptica-i-sant-vicenc-ferrer-amb-dos-donants/pere-garcia-de-

benavarri/114749-000 (Fecha de consulta: 15/05/2015).

MUSEUM OF FINE ARTS OF BUDAPEST. "Madonna and Child with Five Saints and Two Angels". En: http://www.szepmuveszeti.hu/adatlap_eng/rek_1386_biagio_d_antonio_10726 (Fecha de consulta 06/01/2016).

OOSTERWIJK, Sophia. *"Fro Paris to Inglond"? The danse macabre in text and image in late-medieval England.* En: https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/13873 (Fecha de consulta: 19/10/2015).

PERARNAU I ESPELT, Josep. "Notícies bibliogràfiques". En: http://publicacions.iec.cat/repository/pdf/00000005/00000067.pdf (Fecha de consulta: 29/07/2015).

PIQUERO LÓPEZ, Mª Ángeles. *Rodríguez de Toledo y el retablo del arzobispo Sancho de Rojas*. En: http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/contextos/7533.htm (Fecha de consulta: 16/05/2013).

PLANAS DURO, Luis. "Maestros (V). Alejo de Vahía, «ymaginario»; su taller y escuela". En: http://esculturacastellana.blogspot.com.es/2014/01/maestros-v_6.html (Fecha de consulta: 16/06/2015).

PROKOPP, Maria. "Dante e la Pittura del Trecento. Nardo di Cione: Gli Affreschi Della Cappella Strozzi. Santa Maria Novella, Firenze, 1352-57". En: http://www.fondazione-delbianco.org/accademici/prokopp_IT.htm (Fecha de consulta: 23/04/2014).

ROBLES SIERRA, Adolfo; ESPONERA CERDÁN, Alfonso. "Introducción a los sermones". En: http://biblioteca.campusdominicano.org/vitachristi.pdf (Fecha de consulta: 29/08/2015).

RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino. *La imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón.* En: http://ddd.uab.cat/pub/tesis/2003/tdx-1222103-161339/prb1de9.pdf (Fecha de consulta: 27/01/2014).

SERRANO COLL, Marta. "Programas ideológicos a través de la imagen: algunos ejemplos de la Edad Media". En: http://medievalista.revues.org/507 (Fecha de consulta: 17/10/2015).

SEVERINO, Nicola. "Roccasecca in Arte". En: http://www.nicolaseverino.it/Roccasecca%20in%20Arte/Iconografia_Manoscritti.htm (Fecha de consulta: 17-06-2013).

THE STATE HERMITAGE MUSEUM. "Vincent Ferrer". En: http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/search-results?search=Vincent+Ferrer(Fecha de consulta: 23/10/2015).

TOLDRÀ, Maria. "Els Annales del dominic Pietro Ranzano, una crònica universal del segle XV". En: https://mariatoldra.wordpress.com/2013/10/19/els-annales-de-pietro-ranzano-una-cronica-universal-del-segle-xv/ (Fecha de consulta: 30/09/2015).

TOLDRÀ I VILLARDELL, Albert. *Mestre Vicent ho diu per spantar. El més enllà medieval*.En: http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/9960/toldra.pdf?sequence=1(Fecha de consulta: 11/11/2015).

TROIANO, Xose. "Cruceiro do Home Santo". En: http://patrimoniogalego.net/index.php/14168/2012/02/cruceiro-do-home-santo/ (Fecha de consulta: 07/07/2015).

VIVIANO, Benedict Thomas. "Los lemas y la Biblia". En: http://www.dominicos.org/familia-dominicana/frailes/lemas/biblia (Fecha de consulta: 21/11/2015).

Diccionarios

ALCOVER, Antoni Maria. *Diccionari català-valencià-balear*. Palma de Mallorca: Moll, 1988.

ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro (dir.). *Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española*. Vigésimotercera edición. Madrid: Espasa Libros, 2014.

COROMINES, Joan. *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 1995.

DICCIONARI. *Diccionari biogràfic*, vol. II, D-L. Barcelona: Alberti editor, 1968.

GABRIELLI, Aldo. *Grande Dizionario Hoepli Italiano*. Terza edizione a cura di Massimo Pivetti e Grazia Gabrielli. Milano: Edigeo, 2015.

ROMANELLI, Raffaele (dir.). *Dizionario Biografico degli Italiani Treccani.* Edizione online: 2014. En: http://www.treccani.it/biografico/ (Fecha de consulta: 09/12/2015)

Anexo I. Imágenes relacionadas con la oratoria de Vicente Ferrer

Fig. a. Trinidad en inicial B, circa 1387. Manuscrito sienés conservado en el Metropolitan Museum, Nueva York. Nº. inv. 1975.1.2476.

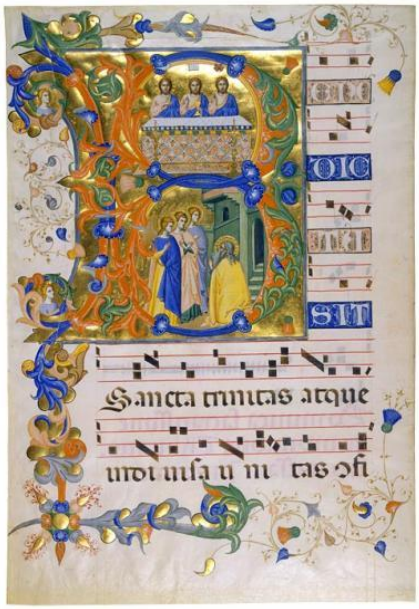


Fig. b. Trinidad y ángeles apareciéndose a Abraham en inicial B, circa 1395. Sede neoyorquina de The Pierpont Morgan Library. Ms. M. 653.2.

Fig. c. Trinidad, circa 1375. Fresco arrancado de la iglesia de la Santísima Trinidad de Florencia.

Fig. d. Trinidad, circa 1375. Retablo sienés, Timken Museum of Art, San Diego (California).

Fig. e. Trinidad, circa 1412. Fresco conservado en la Colegiata de Castell'Arquato (Emilia-Romaña).

Fig. f. Trinidad, fresco anónimo aretino del siglo XIV.

Fig. g. Trinidad, *Breviarium valentinum*, ACV, ms. 81, f. 137v.

Fig. h. Trinidad, circa 1430. Frescos de la Capilla de la Santísima Trinidad de Scarnafigi (Piamonte).

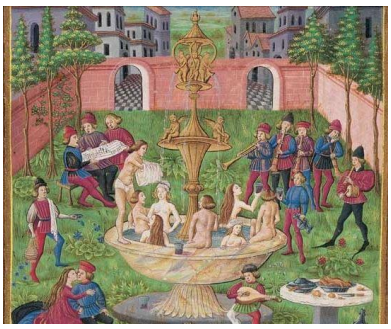


Fig. i. Fuente de la Juventud, circa 1470. *De Sphaera*, Biblioteca Estense de Módena, Ms. Lat. 209 DX2 14 c., f. 10r.

Fig. j. Fuente de la juventud, circa 1420. Frescos de la Gran Sala del Castello della Manta, Manta (Piamonte).

Fig. k. San Bernardino ordena erigir una iglesia. Predela del retablo de la Virgen de la Misericordia, atribuida a Neri di Bicci, mediados del siglo XV, Pinacoteca de Arezzo.

Fig. l. Juicio Final, fresco de Buonamico di Cristofano (*Buffalmacco*), 1336. Camposanto de Pisa.

Fig. m. Paraíso, Nardo di Cione, 1355. Capilla Strozzi (hoy denominada Capilla Strozzi de Mantua), iglesia dominica de Santa Maria Novella, Florencia.

Fig. n. Juicio Final, *Summula seu breviloquium super concordia Novi et Veteris Testamenti*, circa 1351-1355. Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 6972, f. 50r.

Fig. ñ. Juicio Final, atribuido con reservas a Niccolò di Tommaso, mediados del siglo XV. Colección Larderel, Leghorn, Chicago.

Fig. o. Juicio Final, Starnina y colaboradores, circa 1395. Capilla de San Blas, Catedral de Toledo.

Fig. p. Retablo de las Ánimas para la iglesia parroquial de Catarroja (destruido en 1936), Maestro de Artés o círculo. Finales del siglo XV, primer cuarto del siglo XVI.

Fig. q. Retablo de San Miguel y la Trinidad adorada por Todos los Santos, procedente de la Cartuja de Valldecrist, autoría incierta, 1402. Museo Metropolitano de Nueva York. Nº. inv. 39.54.

Fig. r. *Visió que veeren sent Domingo e sent Francesch ab les tres lançes denotants la fi del món.* Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo, 1424-1443. British Library, Ms. Add. 28962, f. 67v., detalle.

Fig. s. Saludo entre santo Domingo y san Francisco, Fray Angélico, 1420-1455. Staatliche Museen, Berlín.

Fig. t. Visión celeste de los ángeles cantando la gloria del Señor, 1450-1470. Frescos de la Parroquia de Notre Dame, Kernascléden (Bretaña).

Anexo II. Iconografía vicentina

Fig. 1. Predicación del santo y detalle. Maestro de la Vista de Santa Gúdula, finales del siglo XV. Convento dominico de Nuestra Señora de Las Caldas de Besaya, Los Corrales de Buelna (Cantabria).

Fig. 2. Reconstrucción idealizada de *L'entramès de Mestre Vicent* y/o *La visió que veeren Sant Domingo e Sant Francesch ab les tres lances*, carroza que desfiló en Valencia en 1414 y 1415.

Fig. 3. Visión de san Vicente Ferrer. Aymo Duce, 1429. Capilla de Santa Maria Assunta, Macello (Piamonte).

Fig. 4. Tabla central del retablo del Arzobispo don Sancho de Rojas, Rodríguez de Toledo y colaboradores, 1415-1417. Museo del Prado. Número de catálogo PO1321.

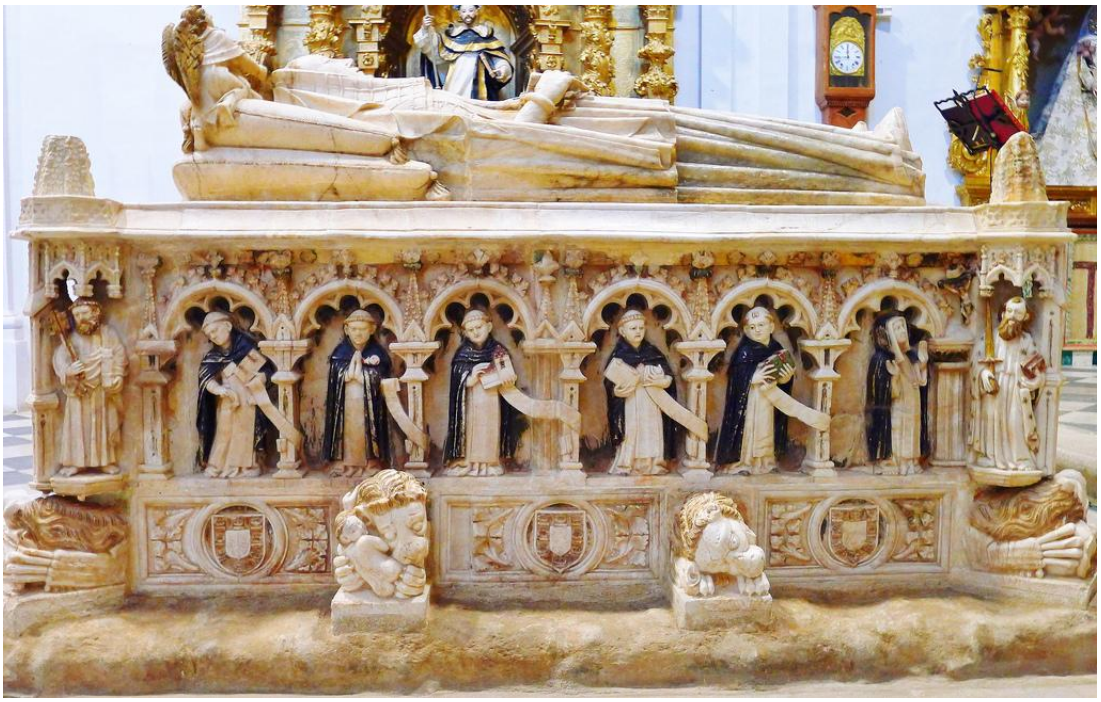


Fig. 5. Sepulcro de Beatriz de Portugal, atribución incierta, 1425-1435. Monasterio de monjas dominicas de Sancti Spiritus de Toro.

Fig. 6. Gloria de santo Domingo con la inclusión de un beato dominico en el medallón inferior, posiblemente Fray Angélico, circa 1425-1430. Messale di San Domenico. Museo de San Marcos de Florencia, ms. 558, f. 67v.

Fig. 7. Dominico predicando y Danza Macabra. Atribución incierta, 1440-1470. Parroquia de Notre Dame, Kernascléden (Bretaña).

Fig. 8. *Beatus Vincentius*. Predela del retablo mayor de Santo Domingo de Fiésole, detalle. Fray Angélico, circa 1423. National Gallery, Londres.

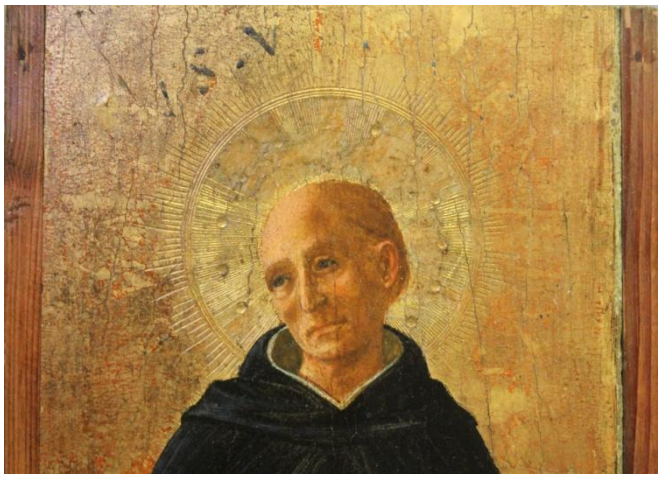


Fig. 9. *Beatus Vincentius* y detalle. Tabla del armazón del desmembrado retablo del altar mayor de la iglesia de San Marcos en Florencia, Fray Angélico, 1438-1443. Museo de San Marcos de Florencia.

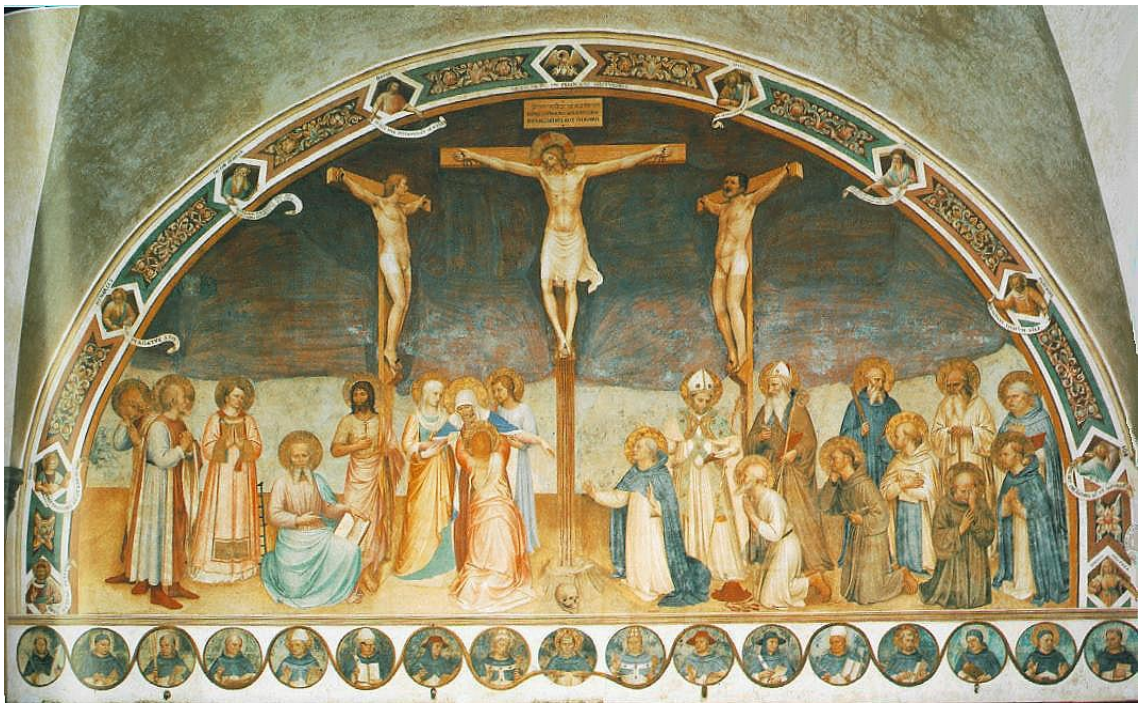


Fig. 10. *Beatus Vincentius*. Galería de dominicos bajo la escena de la Crucifixión y detallle, Fray Angélico, 1438-1443. Sala capitular del convento de San Marcos de Florencia.

Fig. 11. *Beatus Vicentius de Valentia*, atribuido a Agostino di Marsilio, 1430-1440. Sacristía de la basílica de Santo Domingo, Siena.

Fig. 12. El beato Vicente Ferrer sana o resucita un niño, Aymo Duce, 1429. Capilla de Santa Maria Assunta, Macello (Piamonte).

Fig. 13. La predicación de *Clarus Vincentius* y detalles, Aymo Duce, 1429. Capilla de Santa Maria Assunta, Macello (Piamonte).

Fig. 14. Predicación de *beatus Vincencius ordinis predicatorum*, atribuido a Pietro di Saluzzo, circa 1450. Parroquia de la Santísima Trinidad, Scarnafigi (Piamonte).

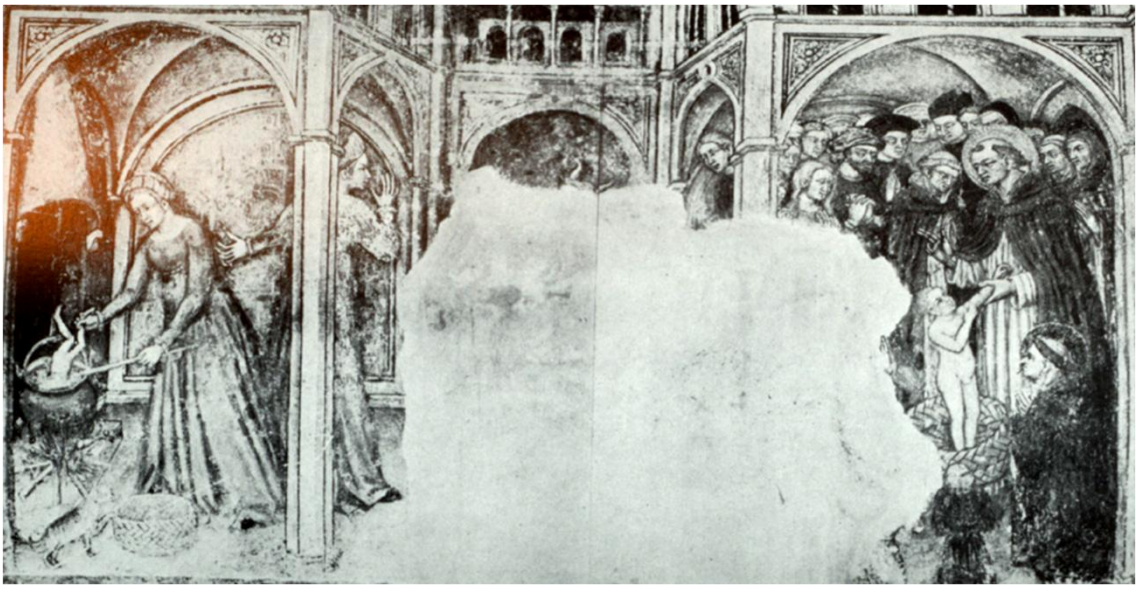


Fig. 15. Milagro del niño recompuesto por san Vicente Ferrer. Atribuido con reservas a Ottaviano Nelli, 1440-1460. Iglesia de Santo Domingo, Gubbio (Umbría).

Fig. 16. La Virgen con el Niño y San Vicente Ferrer. Tabla central del retablo procedente de la iglesia de Santo Domingo en Cervera, Pedro García de Benabarre, 1456-1460. MNAC, nº. de inv. 114749.

Fig. 17. San Vicente Ferrer recibiendo el hábito. Tabla del retablo procedente de la iglesia de Santo Domingo en Cervera, Pedro García de Benabarre, 1456-1460. Museo de las Artes Decorativas de París, nº. de inv. PE 127.

Fig. 18. San Vicente Ferrer apaciguando bandos. Cromolitografía representando una tabla desaparecida del retablo procedente de la iglesia de Santo Domingo en Cervera, Pedro García de Benabarre, 1456-1460. Sin datos concretos de autoría, procedencia o conservación.

Fig. 19. San Vicente Ferrer. Tabla perteneciente al retablo de Santa Clara y Santa Catalina, Pedro García de Benabarre, con colaboración de Juan de la Abadía y/o Miquel Nadal, 1456-1458. Capilla de Santa Clara y Santa Catalina, catedral de Barcelona.

Fig. 20. Busto de San Vicente Ferrer. Sin autoría concreta, datado con reservas en 1456. Iglesia de San Miguel, Île-aux-Moines (Bretaña).

Fig. 21. Retablo de San Vicente Ferrer, Niccolò Antonio (Colantonio), circa 1456. Museo de Capodimonte, Nápoles.

Fig. 22. Tabla central del retablo de San Vicente Ferrer, Niccolò Antonio (Colantonio), circa 1456. Museo de Capodimonte, Nápoles.

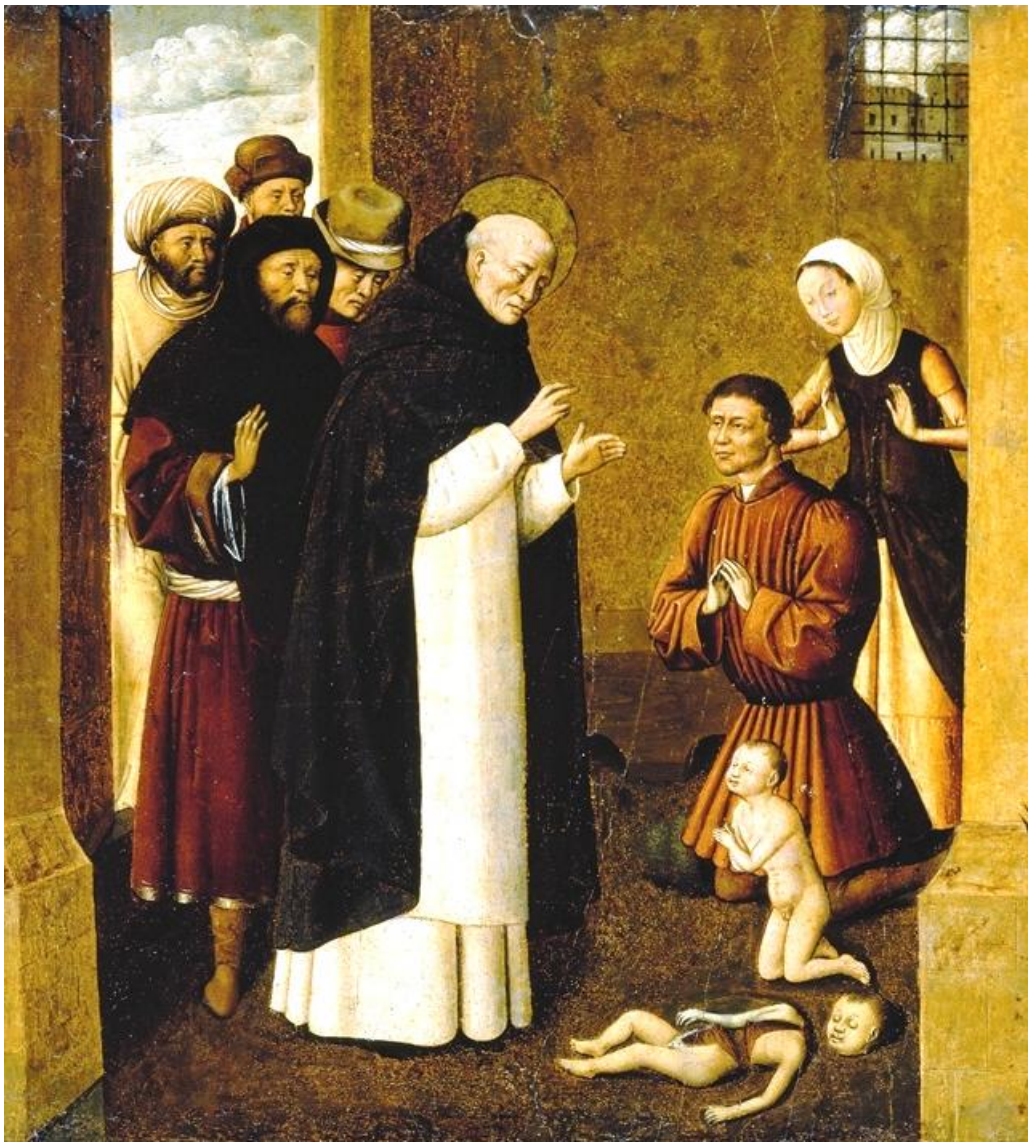


Fig. 23. Recomposición del niño descuartizado. Retablo de San Vicente Ferrer, Niccolò Antonio (Colantonio), circa 1456. Museo de Capodimonte, Nápoles.

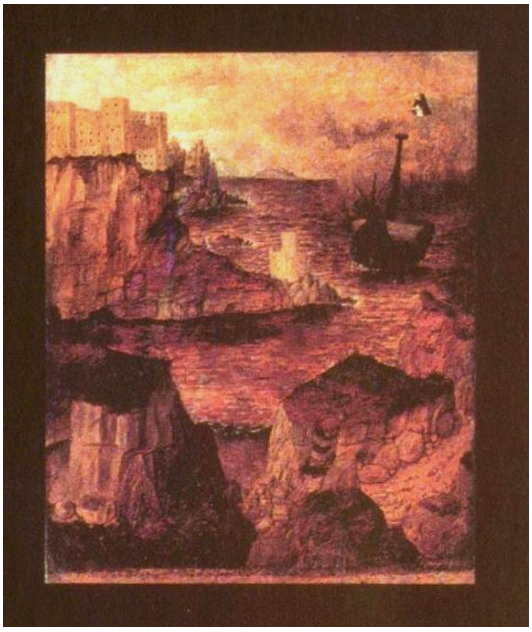


Fig. 24. Salvamento de una nave. Retablo de San Vicente Ferrer, Niccolò Antonio (Colantonio), circa 1456. Museo de Capodimonte, Nápoles.

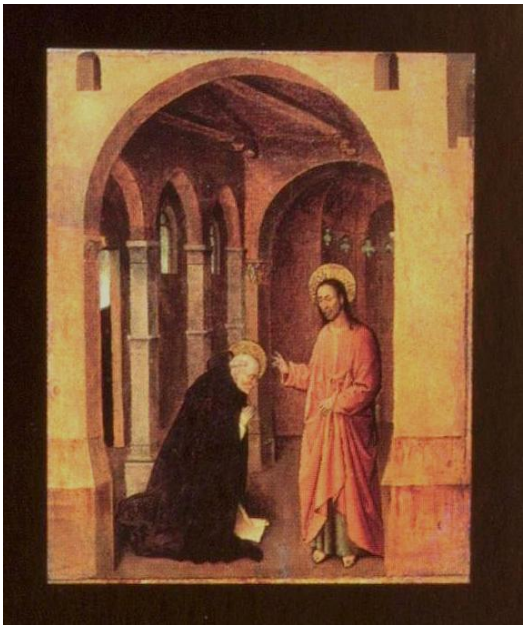


Fig. 25. Visión o aparición de Jesús a san Vicente Ferrer. Retablo de San Vicente Ferrer, Niccolò Antonio (Colantonio), circa 1456. Museo de Capodimonte, Nápoles.

Fig. 26. La muerte del santo. Retablo de San Vicente Ferrer, Niccolò Antonio (Colantonio), circa 1456. Museo de Capodimonte, Nápoles.

Fig. 27. San Vicente Ferrer, atribuido a Jacopo di Bedi, 1455-1458. Pinacoteca Civica, Gubbio (Umbría).

Fig. 28. Tabla central del retablo de San Vicente Ferrer, atribuida a Jacopo di Bedi, 1455-1458. Iglesia de Santo Domingo, Gubbio (Umbría).

Fig. 29. San Vicente Ferrer resucita una joven ahogada. Posible fragmento de predela del retablo de San Vicente Ferrer, atribuida con reservas a Jacopo di Bedi, 1455-1458. Iglesia de Santo Domingo, Gubbio (Umbría).

Fig. 30. San Vicente Ferrer resucita un niño en el altar. Posible fragmento de predela del retablo de San Vicente Ferrer, atribuida con reservas a Jacopo di Bedi, 1455-1458. Iglesia de Santo Domingo, Gubbio (Umbría).

Fig. 31. Natividad con San Jorge y San Vicente Ferrer, Fray Filippo Lippi y Fray Diamante, 1456-1459. Museo Civico, Prato, nº. inv. 1312.

Fig. 32. San Vicente Ferrer, autor desconocido, propuesta de datación en torno a 1455-1460. Refectorio pequeño del monasterio dominico de San Nicolás de Bari, Prato.

Fig. 33. La cena de santo Domingo, Crucifixión y santos, autor desconocido, propuesta de datación en torno a 1455-1460. Refectorio pequeño del monasterio dominico de San Nicolás de Bari, Prato.

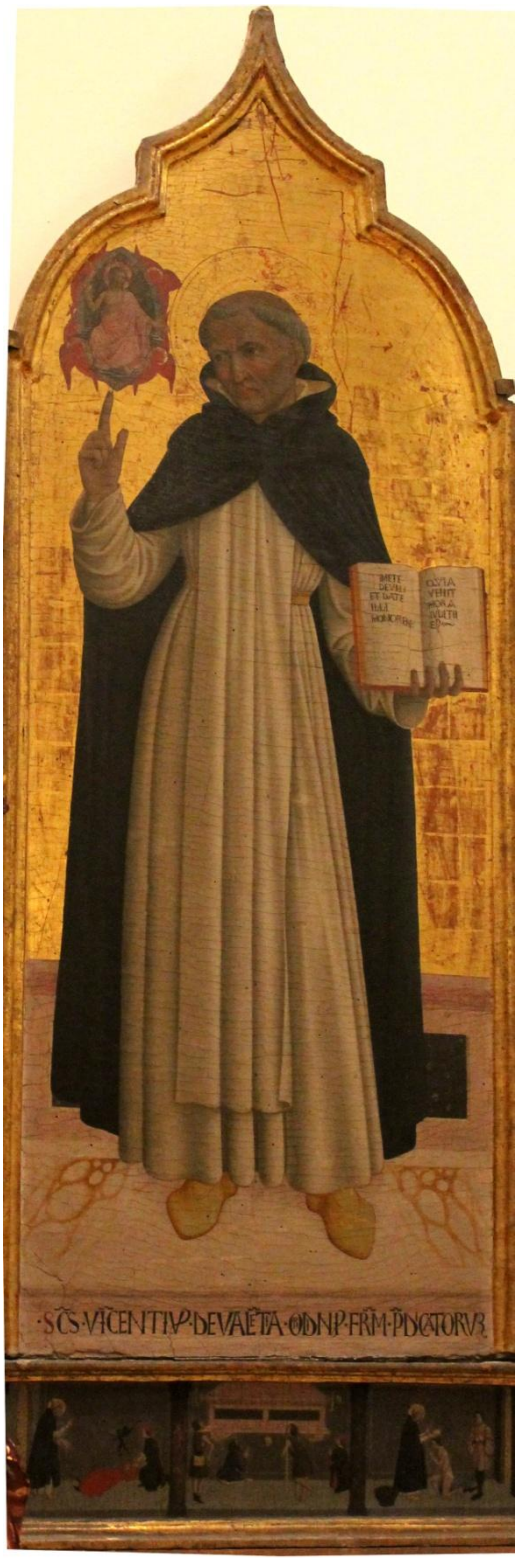


Fig. 34. Retablo de San Vicente Ferrer, Giovanni Francesco da Rimini, 1455-1459. Galería de la Academia, Florencia, Inv. 1890, nº. 3461.

Fig. 35. San Vicente Ferrer libera una mujer endemoniada. Predela del retablo de San Vicente Ferrer, Giovanni Francesco da Rimini, 1455-1459. Galería de la Academia, Florencia, Inv. 1890, nº. 3461.

Fig. 36. Veneración de la tumba de san Vicente Ferrer. Predela del retablo de San Vicente Ferrer, Giovanni Francesco da Rimini, 1455-1459. Galería de la Academia, Florencia, Inv. 1890, nº. 3461.

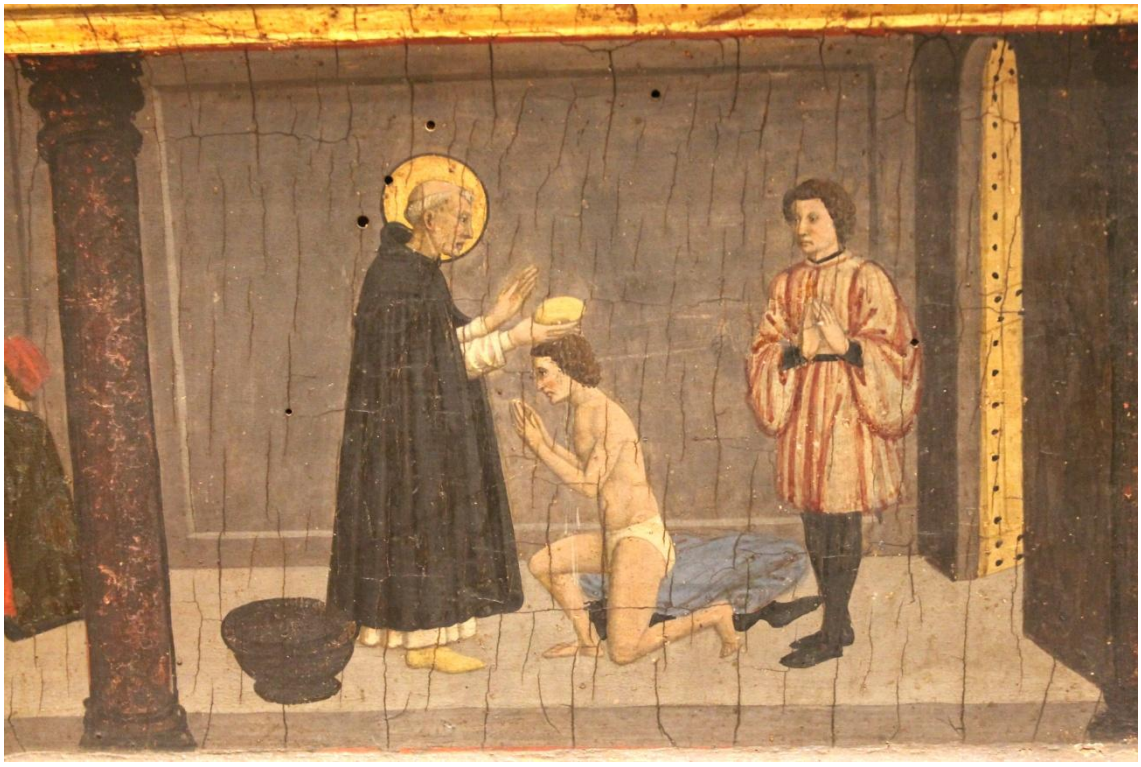


Fig. 37. San Vicente Ferrer bautizando a un adulto. Predela del retablo de San Vicente Ferrer, Giovanni Francesco da Rimini, 1455-1459. Galería de la Academia, Florencia, Inv. 1890, nº. 3461.

Fig. 38. Santos Rafael y Tobías, Santa Catalina y San Vicente Ferrer, atribuido con reservas a Alessio Baldovinetti, segunda mitad del siglo XV. Santa Maria Novella, Florencia.

Fig. 39. San Vicente Ferrer, atribuido con reservas a Alessio Baldovinetti, segunda mitad del siglo XV. Santa Maria Novella, Florencia.

Fig. 40. San Vicente Ferrer, Borghese di Piero, 1455-1460. Museo Nacional de Villa Guinigi, Lucca (Toscana).

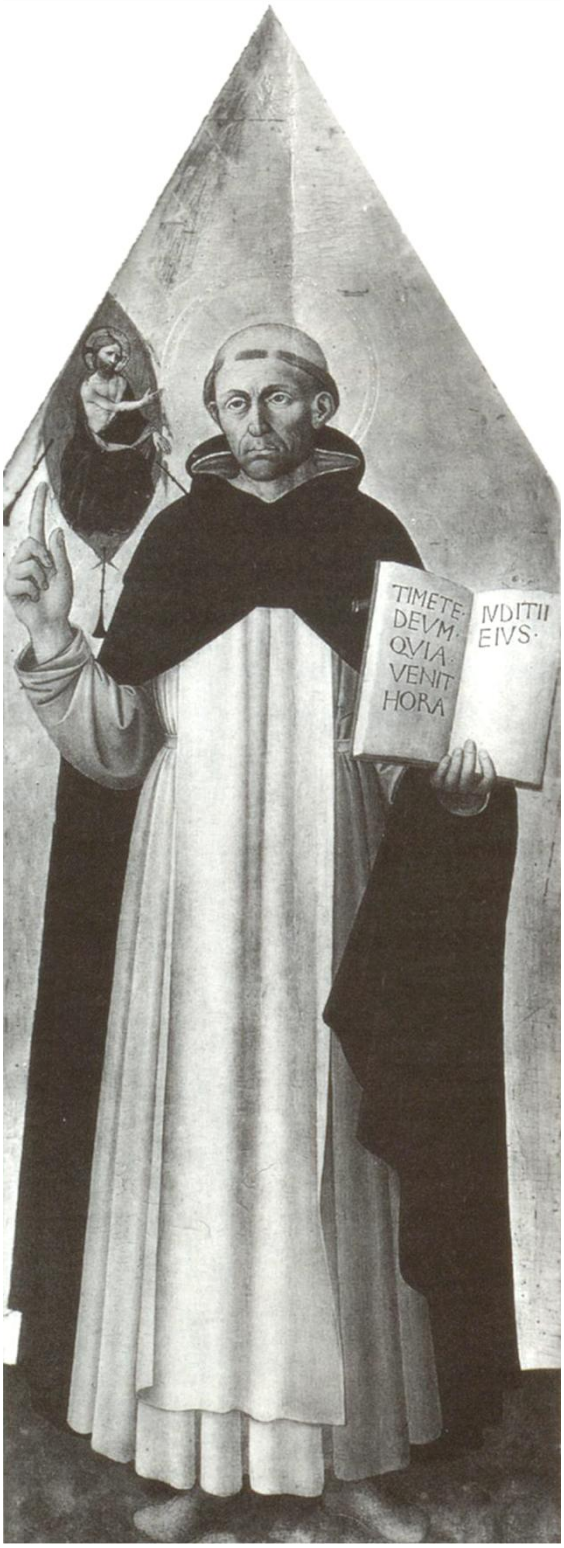


Fig. 41. San Vicente Ferrer, atribuido a Domenico di Michelino, 1455-1490. Galería Nacional, Parma.

Fig. 42. San Vicente Ferrer, atribuido a Michele di Matteo, 1455-1469. Cassa di Risparmio, Ferrara.

Fig. 43. La Virgen con el Niño entre san Francisco y san Vicente Ferrer, atribuido a Andrea Riccio di Candia, segunda mitad del siglo XV. Museo Hermitage, San Petersburgo.

Fig. 44. Virgen con el Niño y cinco santos, atribuida a Biagio d'Antonio o a Verrochio, 1465-1470. Museo de Bellas Artes, Budapest, nº. inv. 1386.

Fig. 45. San Vicente Ferrer, Rafael Mòger, 1455-1465. Colección privada.

Fig. 46. Detalle de Cristo y de san Vicente Ferrer, Rafael Mòger, 1455-1465. Colección privada.

Fig. 47. Posible copia de la desaparecida pintura del *dormitorium* del convento dominico de Aviñón. Extraída de FAGÊS, *Historia de*..., tomo I, cit., p. 106.

Fig. 48. San Vicente Ferrer, atribuido al círculo Jacomart-Reixach, circa 1460. Museo de la Catedral, Valencia.

Fig. 49. San Vicente Ferrer y detalle, atribuido a Joan Reixach, circa 1470. Meadows Museum, Dallas.

Fig. 50. San Vicente Ferrer. *Taula dels Cavallers de la Cel·la de Sant Vicent Ferrer*, atribuida a Joan Reixach o a su círculo, segunda mitad del siglo XV. Antiguamente en la colección privada del marqués de Villores.

Fig. 51. San Vicente Ferrer. Compartimento de la predela del retablo de San Lorenzo y San Pedro de Verona de Catí, Joan Reixach, circa 1461. Iglesia parroquial, Catí (Castellón).

Fig. 52. San Vicente Ferrer. Tabla del guardapolvo del retablo de Santa Úrsula y las once mil vírgenes, Joan Reixach, circa 1468. MNAC, nº. de inv. 015927-CJT.

Fig. 53. San Vicente Ferrer, autoría y procedencia desconocida, posiblemente último cuarto del siglo XV. Reproducción fotográfica obtenida del Institut Amatller d'Art Hispànic.

Fig. 54. San Vicente Ferrer. Predela con santos asociada al Maestro de Artés, quizá del llamado retablo de Bocairent, 1510-1515. Colección particular.

Fig. 55. San Vicente Ferrer. Tabla lateral del retablo de San Jaime, atribuido a Nicolau Falcó, 1509. MNAC.

Fig. 56. San Vicente Ferrer, Maestro de Perea, 1490-1510. Museo de Bellas Artes de Valencia, nº. inv. 219.

Fig. 57. Retablo de San Vicente Ferrer, Miguel del Prado, primer tercio del siglo XVI. Museo de Bellas Artes de Valencia, nº. inv. I/175.

Fig. 58. San Vicente Ferrer y San Antonino de Florencia, Fernando Yáñez de la Almedina, circa 1515. Museo de Bellas Artes de Valencia, nº. inv. 461.

Fig. 59. San Vicente Ferrer. Fragmento del guardapolvo del retablo de las Lamentaciones ante Cristo muerto, atribuido al Taller de los Montoliu, 1500-1525. Museo Arciprestal de la Basílica de Morella.

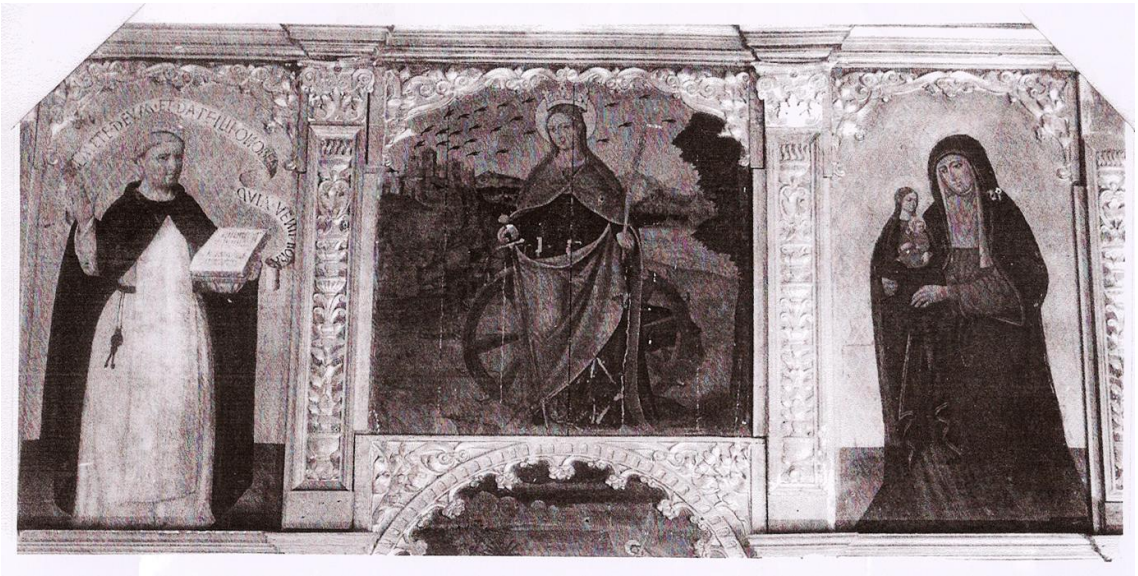


Fig. 60. Santa Catalina de Alejandría flanqueada por san Vicente Ferrer y santa Ana, la Virgen y el Niño. Autoría, procedencia y conservación desconocida. Reproducción fotográfica obtenida del Institut Amatller d'Art Hispànic.

Fig. 61. San Vicente Ferrer. Tabla central del retablo de San Vicente Ferrer, Giovanni Bellini, circa 1464. Basílica de San Zanipolo, Venecia.

Fig. 62. San Vicente Ferrer, atribuido a Jean Canavesio, circa 1475. Capilla de San Sebastián, Saint-Étienne-de-Tinée, Provenza-Alpes-Costa Azul.

Fig. 63. Dorso de la tabla de San Vicente Ferrer, círculo Jacomart-Reixach, circa 1460. Museo de la Catedral, Valencia.

Fig. 64. San Vicente Ferrer, círculo Jacomart-Reixach, circa 1460. Estado a mediados del siglo pasado. Museo de la Catedral, Valencia.

Fig. 65. ¿San Vicente Ferrer? Sin atribución ni datación concreta. Siglo XV. Museo de Bellas Artes de Valencia, nº. inv. I/92.

Fig. 66. Predicación de san Vicente Ferrer ante las principales autoridades europeas, atribuido con reservas a Giovanni Mazzone, 1459-1470. Antepórtico de la iglesia dominica de Santa Maria del Castello, Génova.

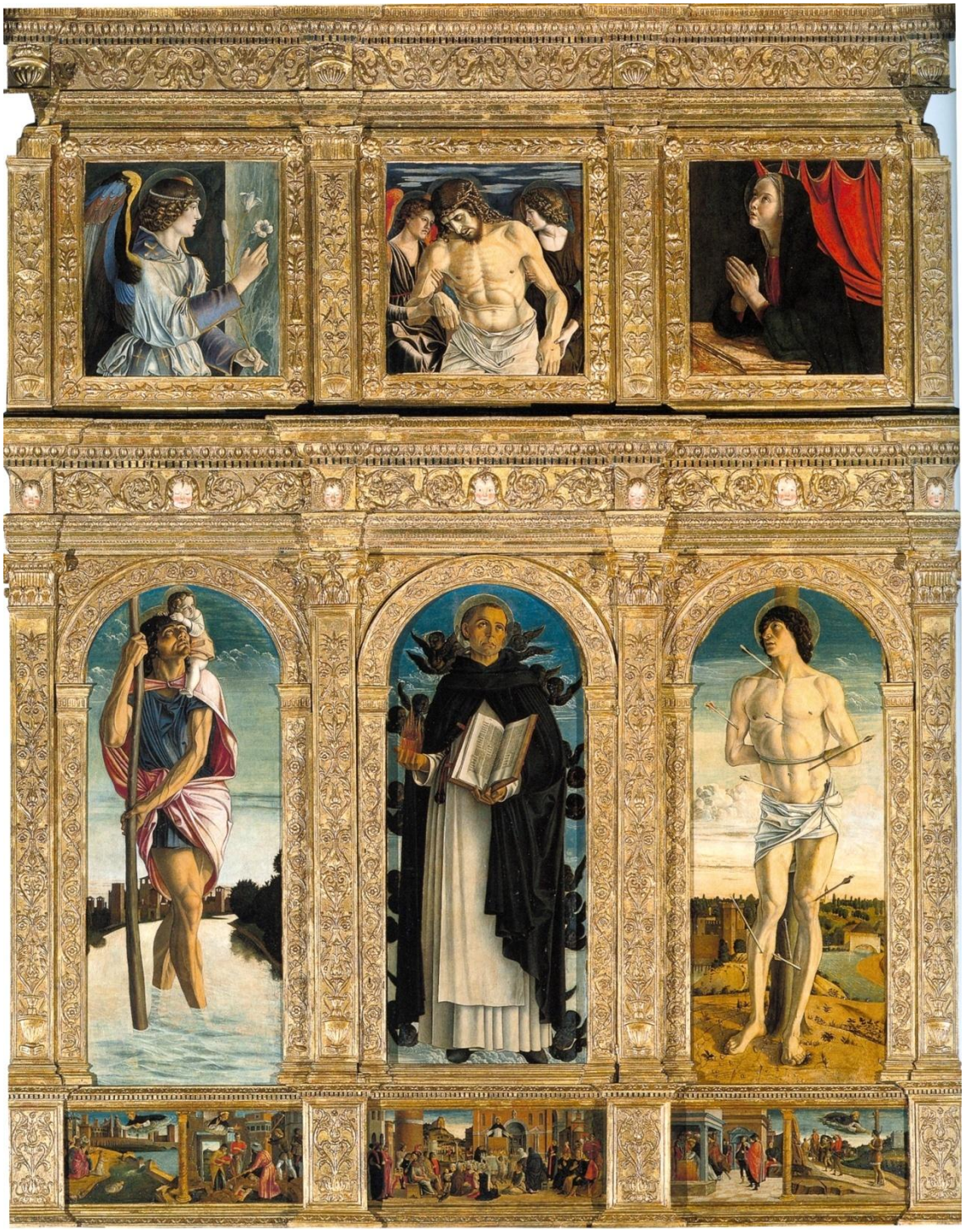


Fig. 67. Retablo de San Vicente Ferrer, Giovanni Bellini y Lauro Padovano, 1464-1471. Basílica de San Zanipolo, Venecia.

Fig. 68. San Vicente Ferrer, Maestro Silvestro, 1458. Mosaico en el intradós del arco del transepto sur (zona ducal) de la basílica de San Marcos, Venecia.

Fig. 69. San Vicente Ferrer, autor desconocido, circa 1482. Sacristía de la catedral de Mantua.

Fig. 70. Virgen en trono con santos dominicos, atribuido al taller de los Vivarini, finales del siglo XV. Galería de la Academia, Venecia.

Fig. 71. Milagros del santo. Predela del retablo de San Vicente Ferrer, Lauro Padovano, 1468-1471. Basílica de San Zanipolo, Venecia.

Fig. 72. Cristo en trono entre santos y detalle de san Vicente Ferrer, atribuido al taller de Giovanni Bellini, 1469. Galería de la Academia, Venecia.

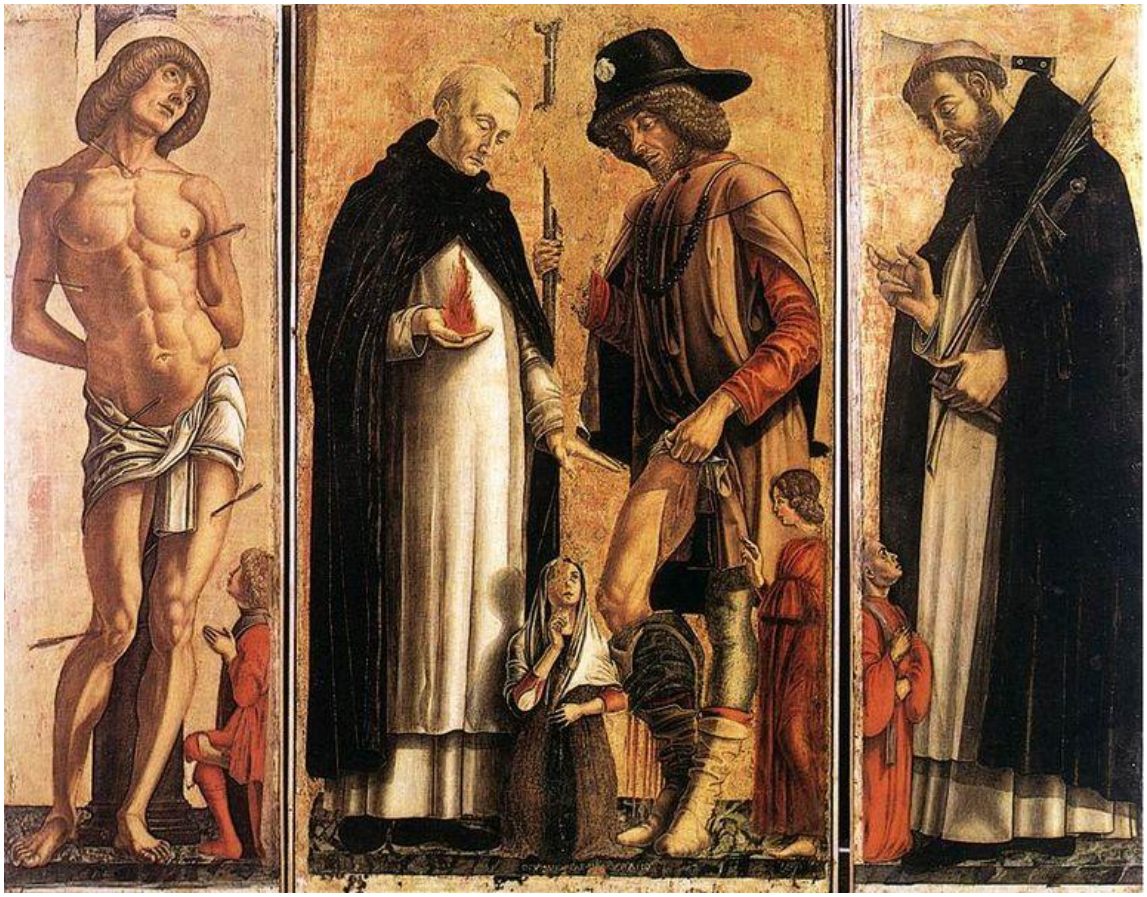


Fig. 73. San Vicente Ferrer, Andrea da Murano, circa 1475. Galería de la Academia, Venecia.

Fig. 74. Milagros del santo. Tabla central de la predela del retablo de San Vicente Ferrer, Lauro Padovano, 1468-1471. Basílica de San Zanipolo, Venecia.

Fig. 75. Milagros del santo. Tabla lateral de la predela del retablo de San Vicente Ferrer, Lauro Padovano, 1468-1471. Basílica de San Zanipolo, Venecia.

Fig. 76. Milagros del santo. Tabla lateral de la predela del retablo de San Vicente Ferrer, Lauro Padovano, 1468-1471. Basílica de San Zanipolo, Venecia.

Fig. 77. San Vicente Ferrer con el libro abierto junto a santo Domingo, vidriera diseñada por Bartolomeo Vivarini llevada al vidrio por Giovanni Antonio Licinio da Lodi y Girolamo Mocetto, circa 1515. Basílica de San Zanipolo, Venecia.

Fig. 78. San Vicente Ferrer. Tabla central del políptico Griffoni, Francesco del Cossa, circa 1472. National Gallery, Londres.

Fig. 79. Milagros del santo. Predela del político Griffoni, Ercole de' Roberti, 1473. Museos Vaticanos, nº. inv. 40286.

Fig. 80. San Vicente Ferrer, Tommaso Garelli, 1467. Iglesia de San Petronio, Bolonia.

Fig. 81. Milagro de la recomposición del niño descuartizado. Detalle de la predela del político Griffoni, Ercole de' Roberti, 1473. Museos Vaticanos, nº. inv. 40286.

Fig. 82. Detalle de un milagro del santo. Fragmento de la predela del político Griffoni, Ercole de' Roberti, 1473. Museos Vaticanos, nº. inv. 40286.

Fig. 83. Detalle del milagro de la recomposición del niño descuartizado. Fragmento de predela, taller de Ghirlandaio, circa 1495. Museo Stibbert, Florencia, nº. inv. 834.

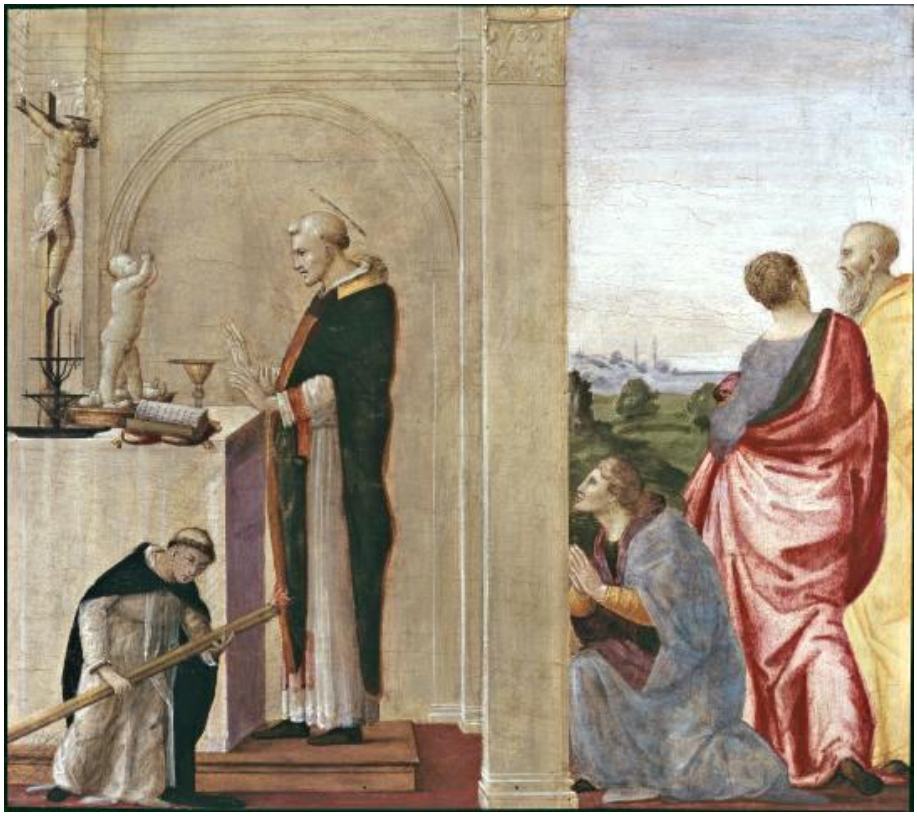


Fig. 84. Milagro de la recomposición del niño descuartizado, Francesco Granacci, primer cuarto del siglo XVI. Última noticia en el catálogo de subasta Christie's, 18 de abril de 1980, (nº. 64).

Fig. 85. San Vicente Ferrer. Tabla central del retablo de San Vicente Ferrer, taller de los Erri, 1470-1480. Sacristía de la catedral de Módena.

Fig. 86. San Vicente Ferrer y santo Tomás de Aquino, taller de los Erri, 1470-1480. Paradero desconocido, a finales del siglo XX en mercado anticuario londinense.

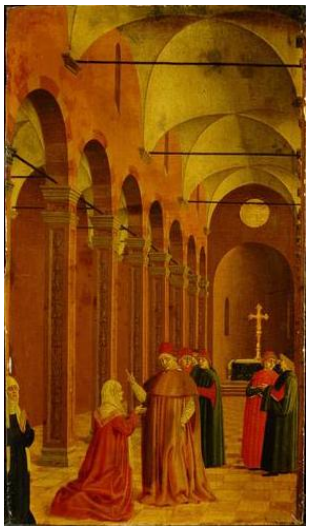


Fig. 87. Visita de la madre de Ferrer al Obispo de Valencia para dar cuenta de las señales divinas. Tabla perteneciente al desmembrado retablo de San Vicente Ferrer, taller de los Erri, 1470-1480. Kunsthistorisches Museum, Viena.

Fig. 88. El milagro del niño descuartizado. Tabla perteneciente al desmembrado retablo de San Vicente Ferrer, taller de los Erri, 1470-1480. Kunsthistorisches Museum, Viena.

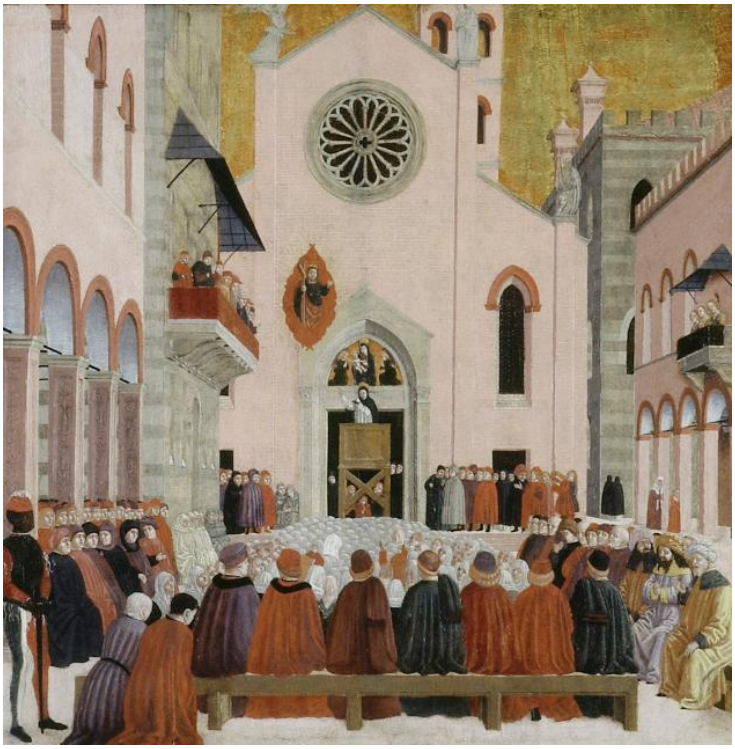


Fig. 89. Predicación ante las autoridades, también llamada Predicación en Perpiñán. Tabla perteneciente al desmembrado retablo de San Vicente Ferrer, taller de los Erri, 1470-1480. Ashmoleam Museum, Oxford.

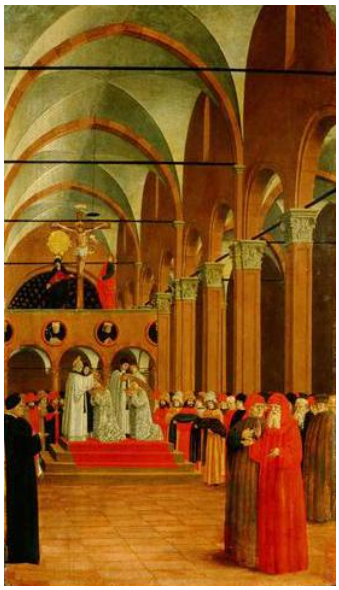


Fig. 90. Bautismo de infieles por parte de san Vicente Ferrer. Tabla perteneciente al desmembrado retablo de San Vicente Ferrer, taller de los Erri, 1470-1480. Kunsthistorisches Museum, Viena.

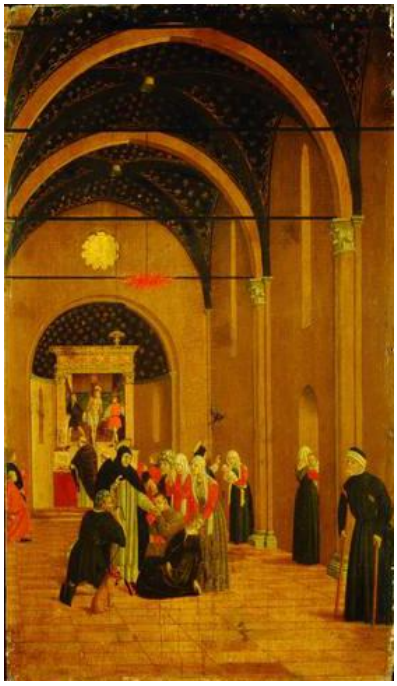


Fig. 91. San Vicente Ferrer sanando enfermos. Tabla perteneciente al desmembrado retablo de San Vicente Ferrer, taller de los Erri, 1470-1480. Kunsthistorisches Museum, Viena.

Fig. 92. Aparición de Cristo a san Vicente Ferrer. Tabla perteneciente al desmembrado retablo de San Vicente Ferrer, taller de los Erri, 1470-1480. Kunsthistorisches Museum, Viena.

Fig. 93. Muerte de Gilaberto Jofré. Tabla perteneciente al desmembrado retablo de San Vicente Ferrer, taller de los Erri, 1470-1480. Kunsthistorisches Museum, Viena.

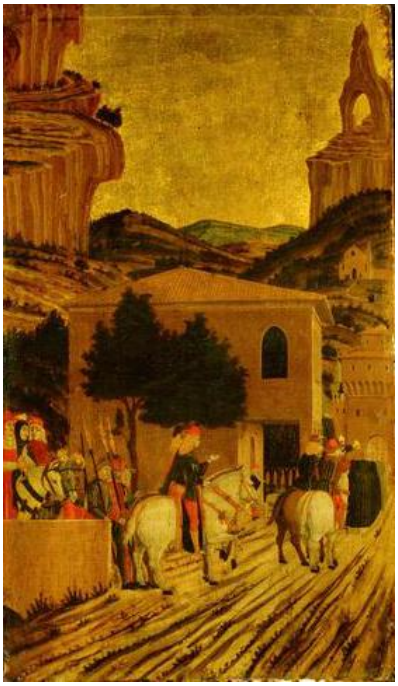


Fig. 94. Posible alusión a la comitiva de la que formó parte Vicente Ferrer durante la campaña que Pedro de Luna hizo en favor de Clemente VII. Quizá comitiva del santo en Perpiñán. Tabla perteneciente al desmembrado retablo de San Vicente Ferrer, taller de los Erri, 1470-1480. Kunsthistorisches Museum, Viena.

Fig. 95. Retablo de San Vicente Ferrer. Domenico Bigordi, *Il Ghirlandaio*, y colaboradores, 1493-1496. Museo de la Ciudad, Rímini.

Fig. 96. Detalle ampliado de la predela del retablo de San Vicente Ferrer. Domenico Bigordi, *Il Ghirlandaio*, y colaboradores, 1493-1496. Museo de la Ciudad, Rímini.

Fig. 97. Retablo de San Vicente Ferrer, atribuido a Antonello de Benavides, 1490-1525. Iglesia de San Juan Bautista, Castelvetrano (Sicilia).

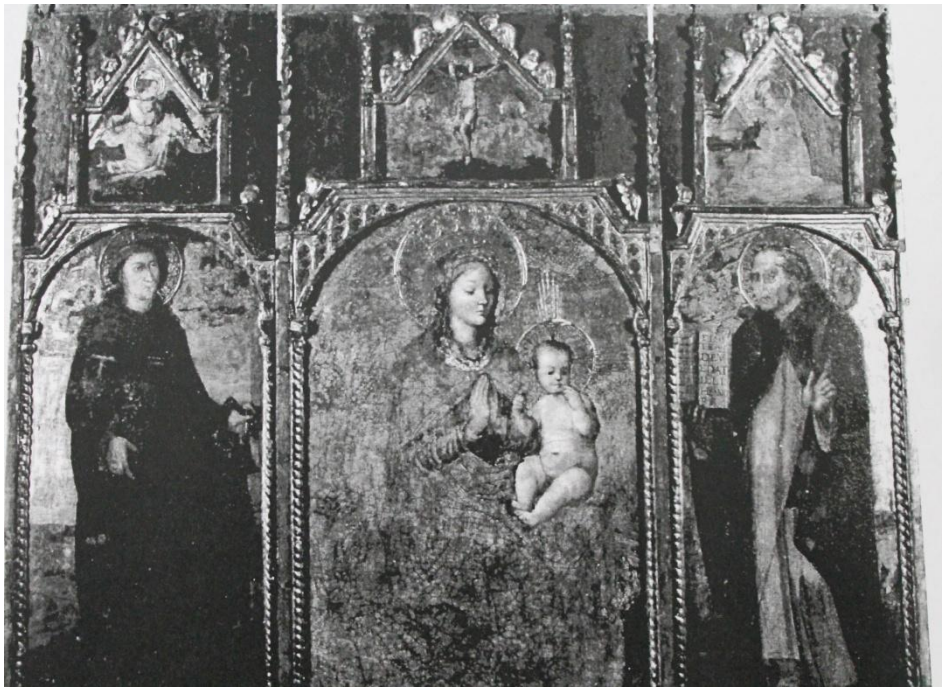


Fig. 98. Virgen con el Niño entre san Antonio y san Vicente Ferrer, pintor anónimo de escuela siciliana, 1456-1500. Colección privada.

Fig. 99. San Roque y san Vicente Ferrer. Ambrogio Borgognone o escuela, circa 1495. Howard University Gallery of Art, Washington, nº. inv. K-119.

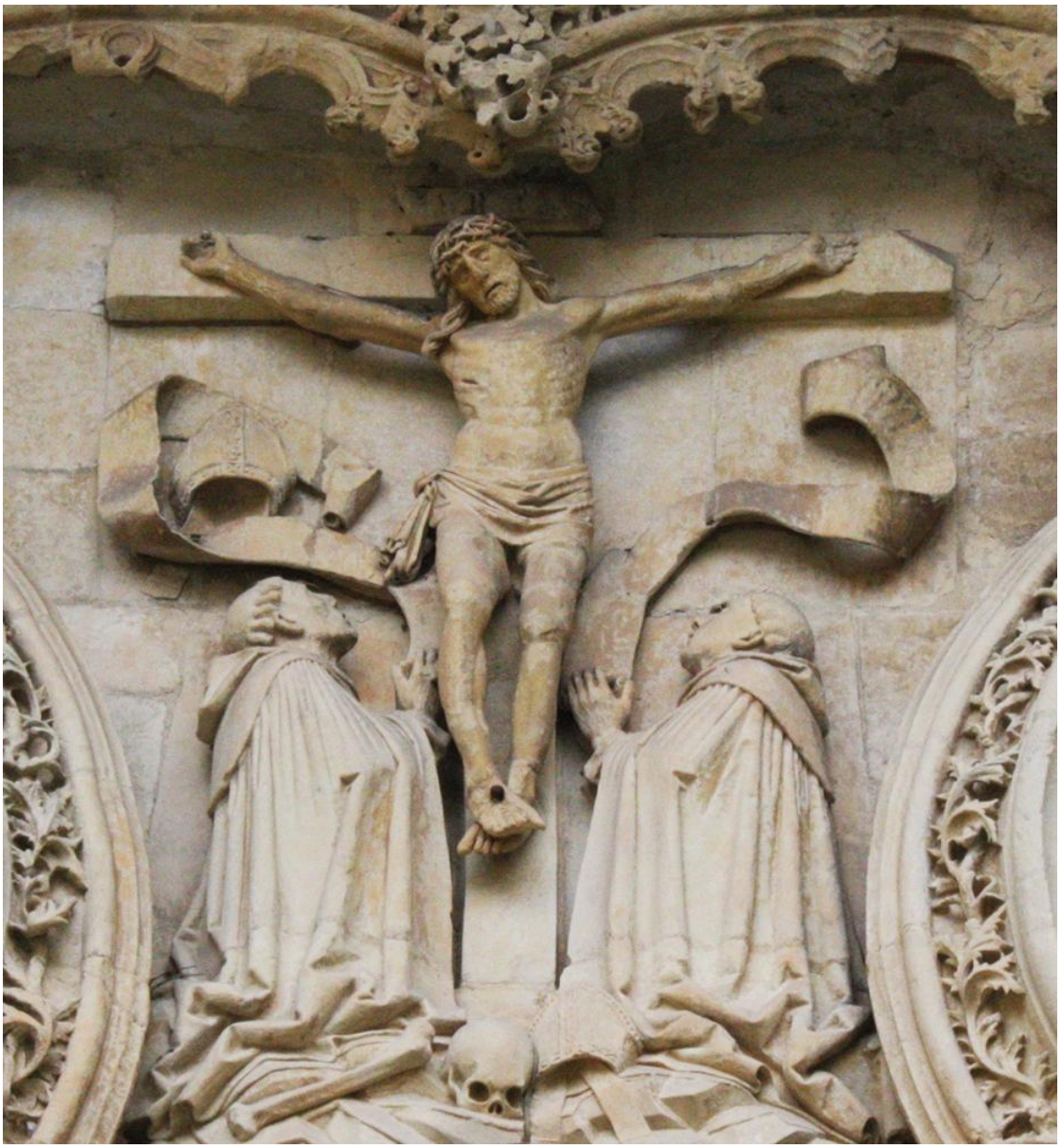


Fig. 100. Fray Lope de Barrientos y san Vicente Ferrer. Cuerpo superior de la fachada del convento de Santa Cruz de Segovia, atribuida a Juan Guas, finales del siglo XV.

Fig. 101. San Vicente Ferrer, atribuido con reservas a Fiorenzo di Lorenzo, finales del siglo XV o principios del siglo XVI. Colección privada.

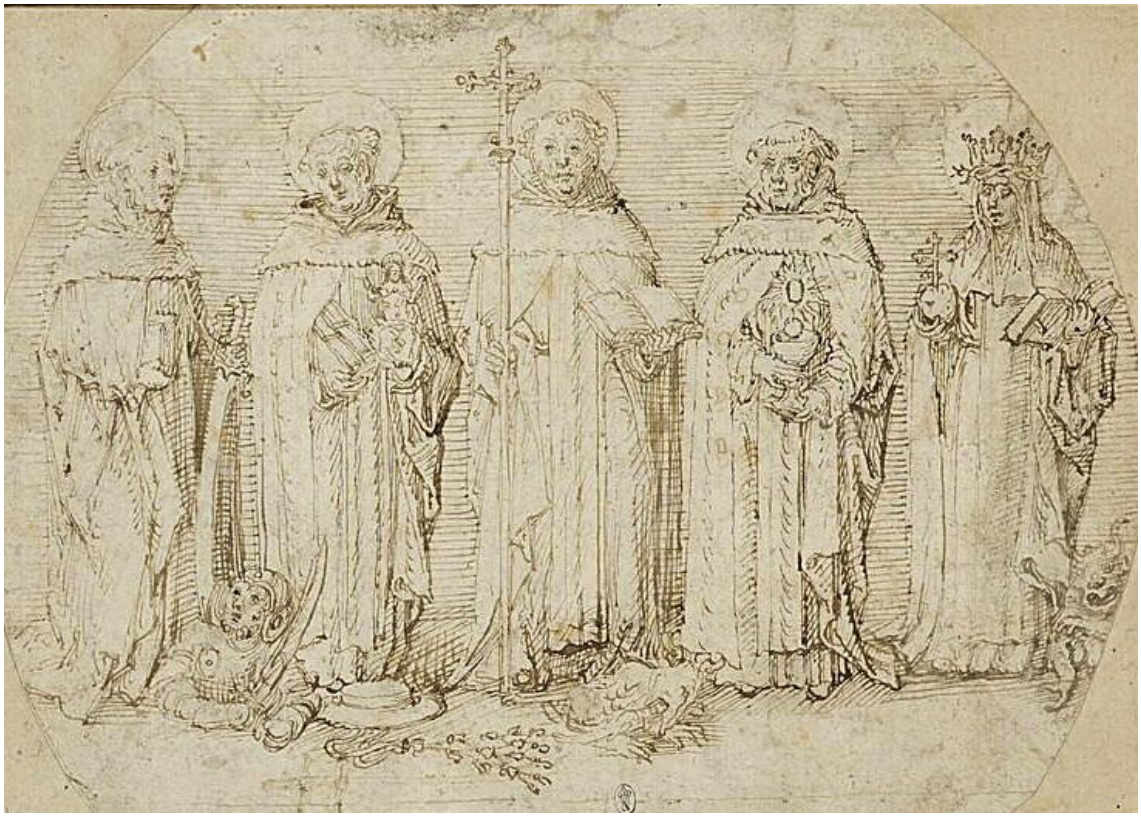


Fig. 102. Santos dominicos. Proyecto para una vidriera, atribuido a Aert Ortkens, primera mitad del siglo XVI. Departamento de Artes Gráficas del Louvre, París, nº. inv. 20740.

Fig. 103. San Vicente Ferrer. Grabado de origen alemán, autor desconocido, circa 1500. Herzog Anton Ulrich-Museum, Brunswick (Baja Sajonia), nº. inv. xv-einbl-wb3-0030.

Fig. 104. San Vicente Ferrer ayudado por la Virgen y expulsión de un demonio. San Vicente Ferrer presentando su renuncia a los cargos a las dignidades eclesiásticas. Maestro de la Vista de Santa Gúdula, finales del siglo XV. Convento dominico de Nuestra Señora de Las Caldas de Besaya, Los Corrales de Buelna (Cantabria).

Fig. 105. *Il volto santo di Lucca* flanqueado por cuatro santos, atribuido al denominado Maestro de la Epifanía de Fiésole, 1491-1495. Los Angeles County Museum of Art.

Fig. 106. San Vicente Ferrer (identificado como santo Domingo en la institución que lo conserva), atribuido a Sandro Botticelli, 1498-1505. Museo Hermitage, San Petersburgo, nº. inv. 4076.

Fig. 107. San Vicente Ferrer, Giovanni Santi, anterior a 1494. Galería Nacional, Urbino.

Fig. 108. San Vicente Ferrer, Lazzaro Vasari, 1467-1468. Basílica de Santo Domingo, Arezzo (Toscana).

Fig. 109. ¿San Vicente Ferrer? Predicación y los hechos del Anticristo y detalle, Luca Signorelli, circa 1500. Capilla de San Brizio, catedral de Orvieto (Umbría).

Fig. 110. San Vicente Ferrer junto a santa Catalina de Siena. Tabla de la predela del retablo conservado en la iglesia dominica de Århus, autor desconocido, circa 1530. Iglesia dominica de Århus, Dinamarca.

Fig. 111. Galería de santos dominicos y detalle de San Vicente Ferrer, obra atribuida a Pietro di Martino da Milano, 1456-1460. Iglesia dominica, Dubrovnik.

Fig. 112. San Vicente Ferrer, Antonio de Fabriano, circa 1480. Iglesia de Santo Domingo, Fabriano (Marcas).

Fig. 113. San Vicente Ferrer, atribuido con reservas a Pietro Grill, llamado *Il Alamanno*, 1475-1498. Paradero desconocido.

Fig. 114. San Vicente Ferrer, atribuido con reservas a Louis Bréa. Paradero desconocido, última noticia en el catálogo de subasta Christie's, 18 de abril de 1980 (nº. 67).

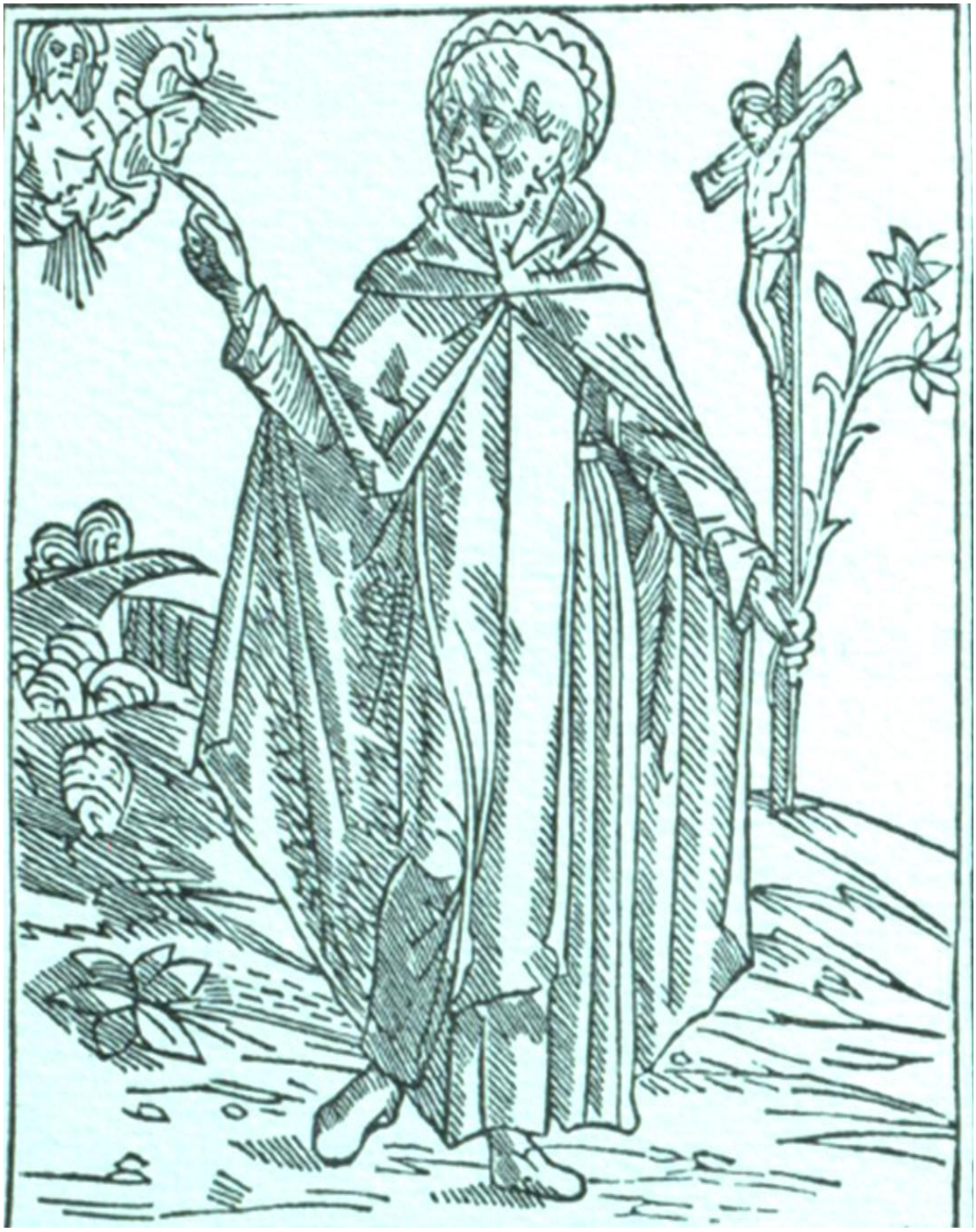


Fig. 115. San Vicente Ferrer. Detalle de la portada de *Sermones de tempore et de Sanctis*. Venecia, 1496.

Fig. 116. San Vicente Ferrer, autor desconocido, 1490. Iglesia de San Nicolás, Kotor (Montenegro).

Fig. 117. San Vicente Ferrer, autor desconocido, posiblemente 1486. Iglesia dominica, Dubrovnik.

Fig. 118. Dos perspectivas de la escultura catalogada como San Vicente Ferrer, autor desconocido, segunda mitad del siglo XV. Museo de Historia y de Arqueología, Vannes.

Fig. 119. San Vicente Ferrer, atribuida con reservas a Andrea Bregno, Mino da Fiesole y Giovanni Dalmata, circa 1470. Tumba de Calixto III, Grutas de la Basílica de San Pedro, Roma.

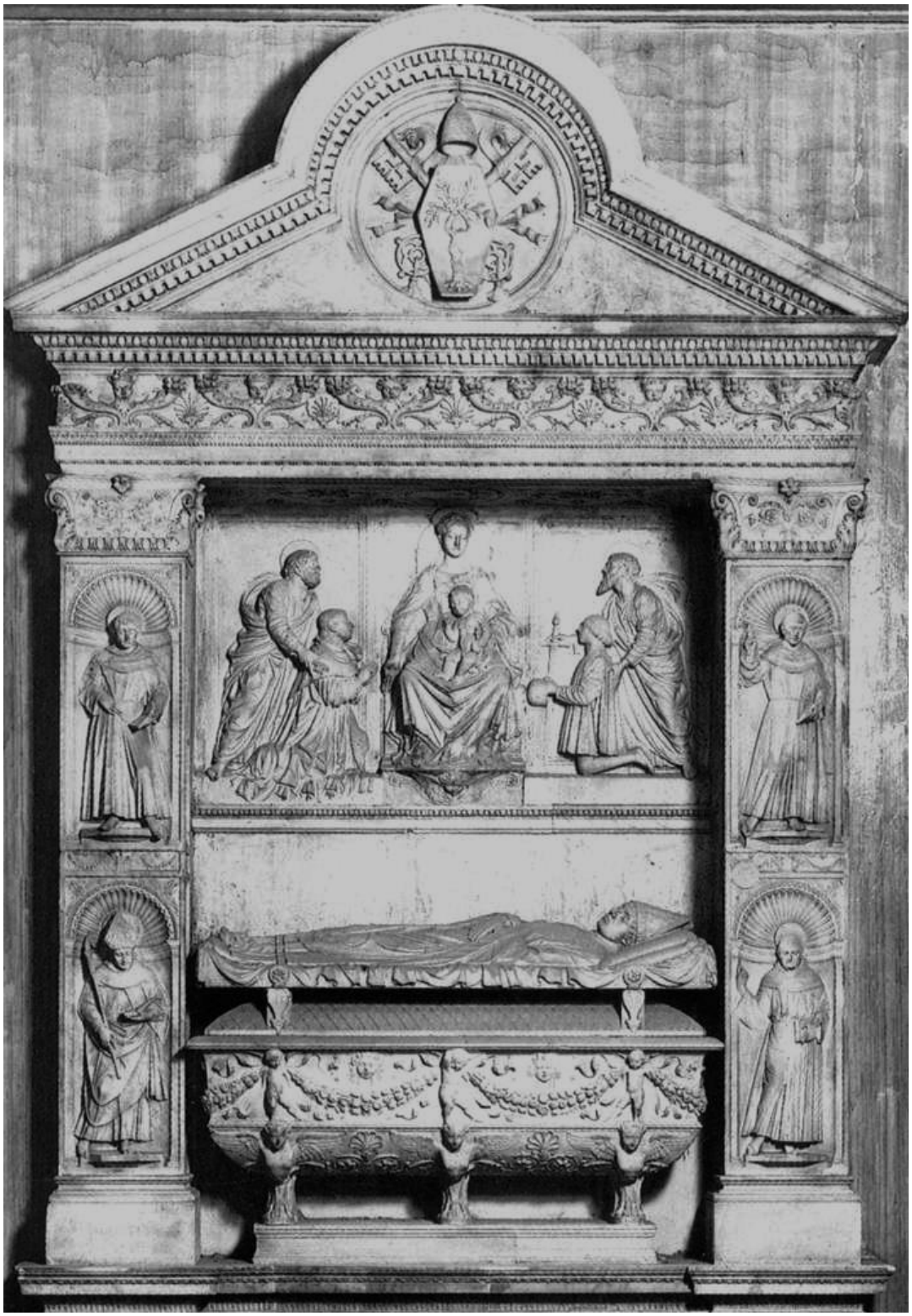


Fig. 120. Tumba del cardenal Pietro Riario, atribuida con reservas a Andrea Bregno, Mino da Fiesole y Giovanni Dalmata, finalizada en 1474. Basílica de los Santos Apóstoles, Roma.

Fig. 121. Retablo marmóreo para la capilla mayor de la iglesia de Santa Cita de Palermo, hoy de San Mamiliano y detalle de san Vicente Ferrer, Antonello Gagini, circa 1516. Palermo.

Fig. 122. Flanco derecho de la portada de la casa dominica de Santo Tomás de Ávila, obra atribuida a Gil de Siloé, finales del siglo XV.

Fig. 123. Portada de la iglesia conventual de San Pablo de Valladolid con los cuatro santos dominicos, Simón de Colonia, finalizada circa 1500.

Fig. 124. ¿San Vicente Ferrer? Atribuido al taller de Alejo de Vahía, inicios del siglo XVI. Iglesia-museo de Santa María, Becerril de Campos (Palencia).

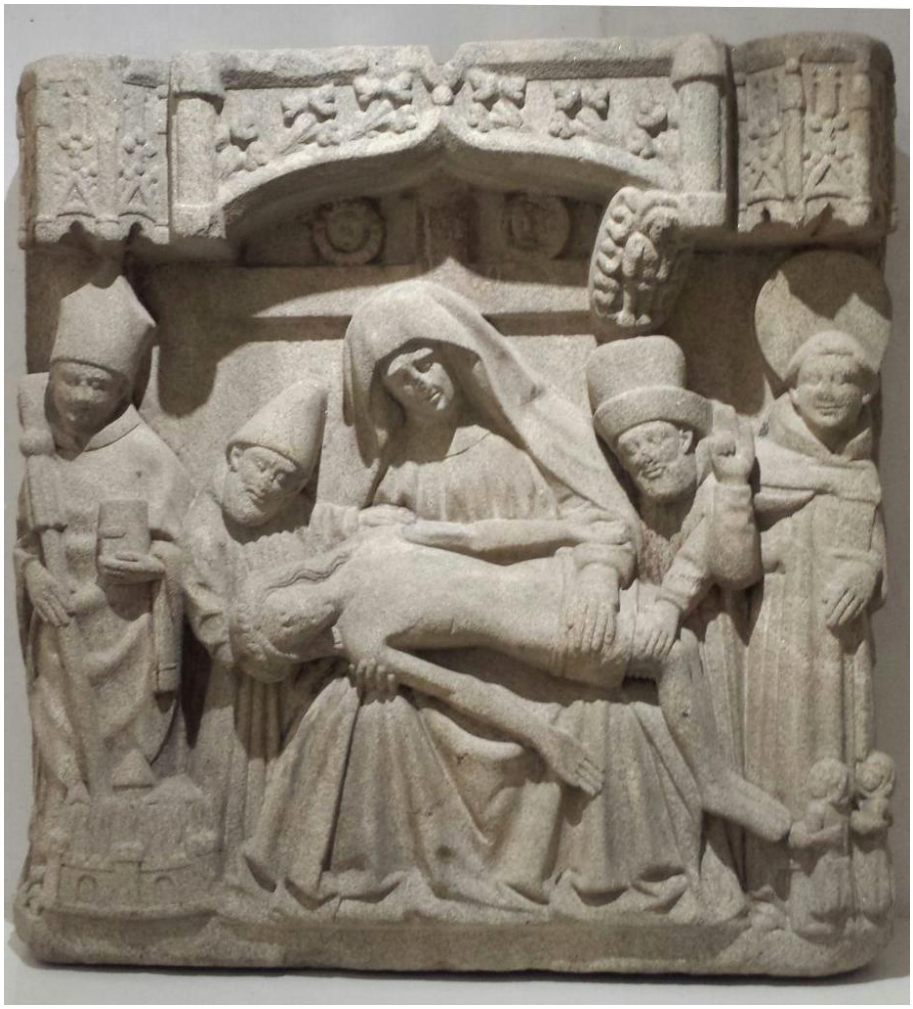


Fig. 125. Retablo de la Quinta Angustia del templo de Santo Domingo en Pontevedra y detalle, circa 1480. Museo de Pontevedra.

Fig. 126. Luneta de la fachada principal de la iglesia de Santo Domingo en Urbino, taller de los della Robbia, circa 1475. Urbino (Marcas).

Fig. 127. San Vicente Ferrer, Maestro Arnt, 1480-1490. Museo del Cincuentenario, Bruselas, nº. inv. 2334.

Fig. 128. San Vicente Ferrer, Giacomo Cozzarelli, circa 1512. Iglesia de Santo Espíritu, Siena.

Fig. 129. San Vicente Ferrer. Detalle del frontispicio de un libro de horas conservado en la Biblioteca Vaticana, ms. Ross. 177, datación incierta, finales del siglo XV o principios del siglo XVI.

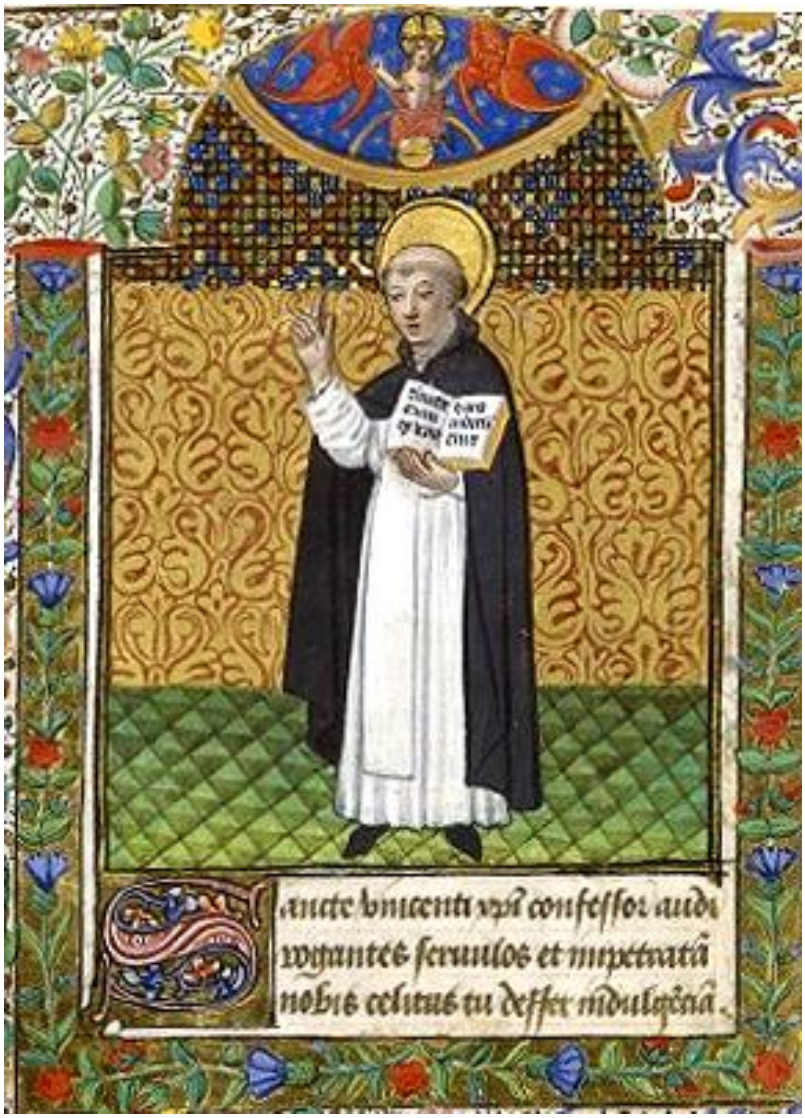


Fig. 130. San Vicente Ferrer. Libro de Horas del Duque Pedro de Bretaña, 1455-1457. BnF, ms. lat. 1159, f. 128v.

Fig. 131. San Vicente Ferrer. Libro de Horas de Richard d'Espinay, circa 1460. Biblioteca Mazarine, París, ms. 506, f. 136.

Fig. 132. San Vicente Ferrer. Libro de Horas de Isabel Estuardo, 1460-1470. BnF, ms. lat. 1369., f. 318.

Fig. 133. San Vicente Ferrer predicando, Antoine de Lonhy, circa 1460. Biblioteca Municipal, Toulouse, ms. 345, f. 1.

Fig. 134. San Vicente Ferrer predicando, Antoine de Lonhy, circa 1460. Biblioteca Municipal, Toulouse, ms. 346, f. 1.

Fig. 135. San Vicente Ferrer predicando, Antoine de Lonhy, 1470-1480. Musée National du Moyen-Âge, París, nº. inv. Cl. 23878.

Fig. 136. San Vicente Ferrer, miniatura atribuida con reservas a Magdalena Kramer, posterior a 1478. Bayerische Graphische Sammlung, Munich, K. 509, nº. inv. 39847.

Fig. 137. San Vicente Ferrer, autor desconocido, circa 1487. Biblioteca Municipal, Colmar, Incunable G/1614, f. 2r.

Fig. 138. Posible referencia al milagro del niño descuartizado que ilumina un sermonario vicentino, último cuarto del siglo XV. Biblioteca Municipal, Colmar, Incunable IV/8798, f. 2 r.

Fig. 139. San Vicente Ferrer. *Sermones Sancti Vicentii fratris ordinis predicatorum de tempore: Pars hyemalis. Pars estiualis*. Lugduni: Johannes Trechsel, 1493. Biblioteca Central Municipal, Valencia. Inc/2, f. 1.


In die sancto pasche. Sermo primus.
Urrexit non
est b. Marci. xvi. Ut
in p̄senti sermone re-
surrectionis dñi nr̄i
iesu christi deus velit
in cordibus nr̄is ali-
qd̄ spū̄ale sentimētū
dulcedinis ⁊ benedi-
ctionis hui⁹ festi pro
aiarū cōsolatiōe ⁊ vite reformatiōe infūdere:
recurram⁹ ad v̄ginē mariā iā letissimā de fi-
lij sui resurrectiōe: dicendo sibi aue maria ⁊c.
Nō v̄bū ꝓpositū bona noua insinuat de gl'iosa
resurrectōe iesu christi q̄ nūciauit angel⁹ bon⁹
istis trib⁹ marīs: ō cū maria deuotiōe freque

Fig. 140. San Vicente Ferrer. *Sermones Sancti Vicentii fratris ordinis predicatorum de tempore: Pars hyemalis. Pars estiualis*. Lugduni: Johannes Trechsel, 1493. Inc/2, f. 202.

Fig. 141. San Vicente Ferrer. Libro de Horas de Federico III de Aragón, decoración atribuida a Giovanni Todeschino y a Jean Bourdichon. BnF, lat. 10532, f. 366.

Fig. 142. San Vicente Ferrer. Grabado veneciano datado con reservas entre 1455 y 1460. Grabado nº. 24 de la Colección Rubieri, Biblioteca Classense, Rávena.

Fig. 143. San Vicente Ferrer. Giovanni Mazzone o a Giacomo Serfolio, datado con reservas entre 1455 y 1465. Medallón en la bóveda del antepórtico de la iglesia dominica de Santa Maria del Castello, Génova.

Fig. 144. San Vicente Ferrer. Estampa de origen germánico, circa 1455-1460. Conservada en Leipzig hasta su desaparición durante la Segunda Guerra Mundial. Reproducción fotográfica del siglo pasado.

Fig. 145. San Vicente Ferrer. Grabado de origen germánico, circa 1475. British Museum, Londres, nº. inv. 1895, 0122.19.

Fig. 146. San Vicente Ferrer, Friedrich Walter, 1470-1494. Metropolitan Museum, Nueva York, nº. inv. 64215.

Fig. 147. San Vicente Ferrer, grabado lombardo, circa 1480-1490. British Museum, Londres, nº. inv. 1845, 0825.373.

Fig. 148. San Vicente Ferrer. *Liber Chronicarum* de Nuremberg, Hartmann Schedel (autor del texto, no del grabado), 1493. Cambridge University Library, Inc.0.A.7.2 [888], f. 236v.

Fig. 149. San Vicente Ferrer. Grabado de finales del siglo XV empleado para ilustrar la vida de san Vicente Ferrer en varias ediciones de la *Legenda aurea*.

Fig. 150. Virgen María entronizada, rodeada de los primeros cuatro santos dominicos, san Juan Bautista y posiblemente san Jerónimo. Ámbito florentino, 1455-1475. Paradero actual desconocido.

Fig. 151. Árbol genealógico dominico. *Meditationes reverendissimi patris domini Johannis de Turrecremata*, versión facsímil del incunable 1148 de la Biblioteca Nacional de España de 1467, xilografía nº. 25.

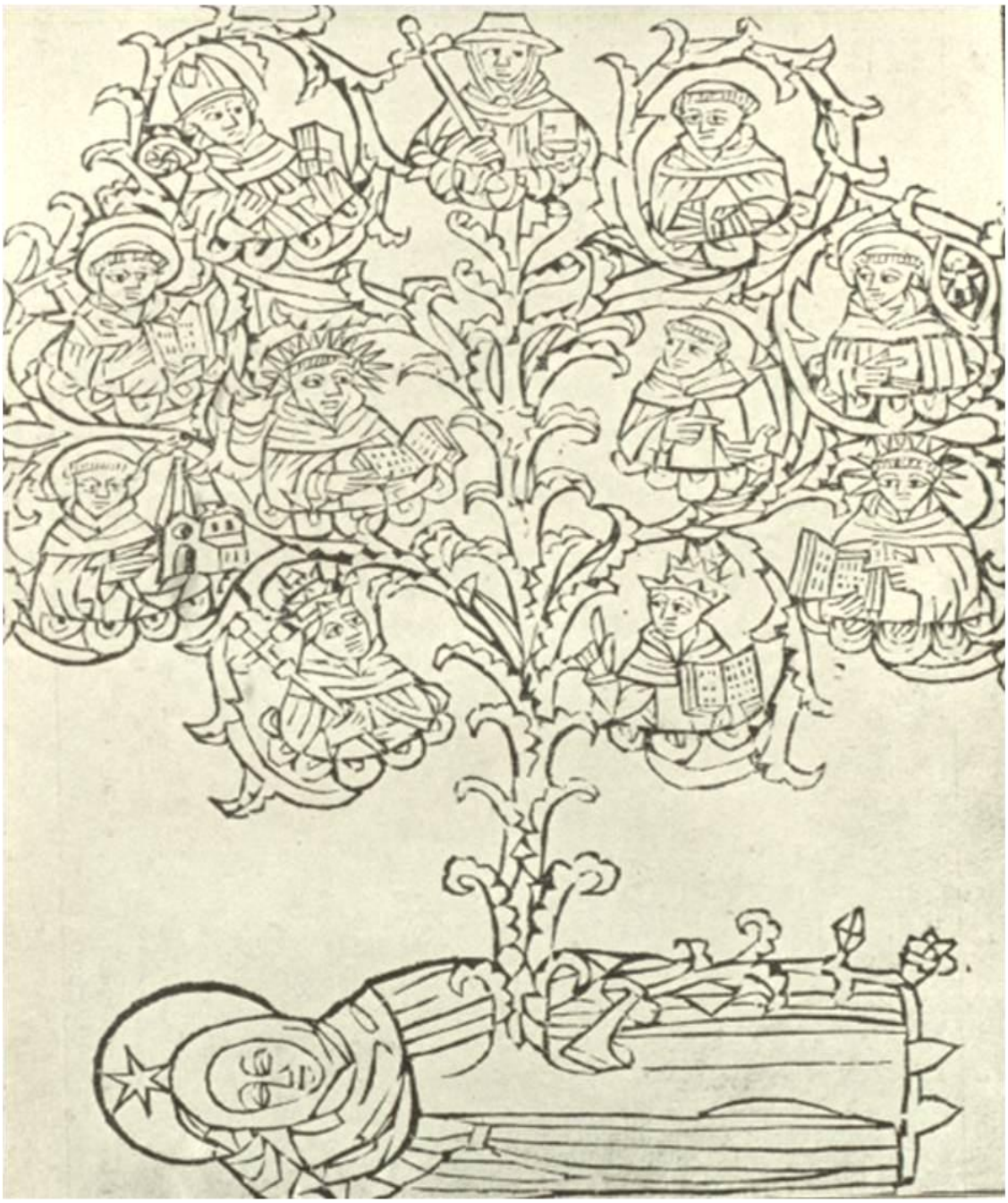


Fig. 152. Árbol genealógico dominico. *Meditationes reverendissimi patris domini Johannis de Turrecremata*. Edición de Ulrich Hahn y Simone Cardella, 1473.

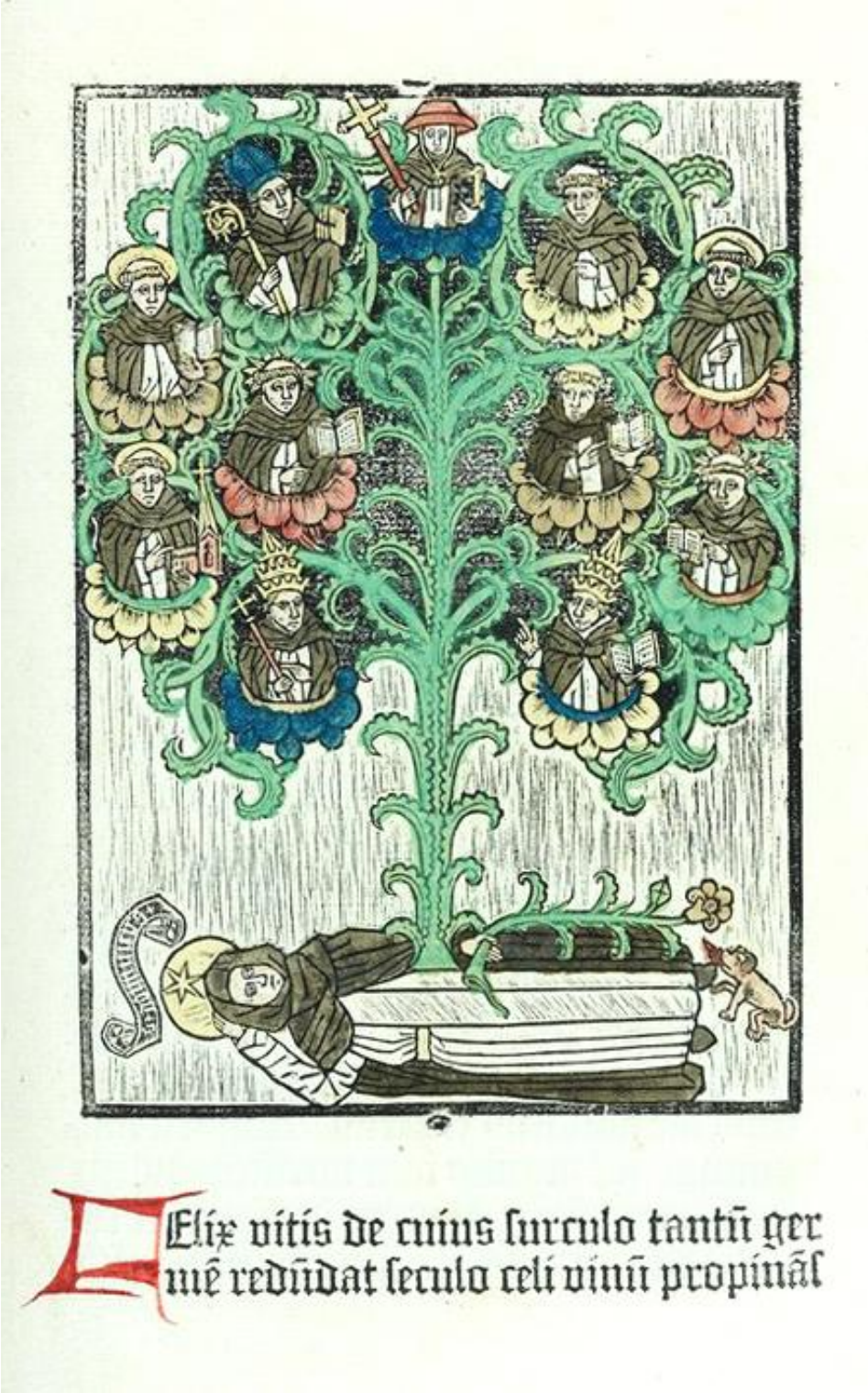


Fig. 153. Árbol genealógico dominico. *Meditationes reverendissimi patris domini Johannis de Turrecremata*. Edición impresa en Maguncia por Johann Neumeister, 1479.

Fig. 154. San Vicente Ferrer, Antoniazzo Romano, circa 1485. Museo de Santa Maria Sopra Minerva, Roma.

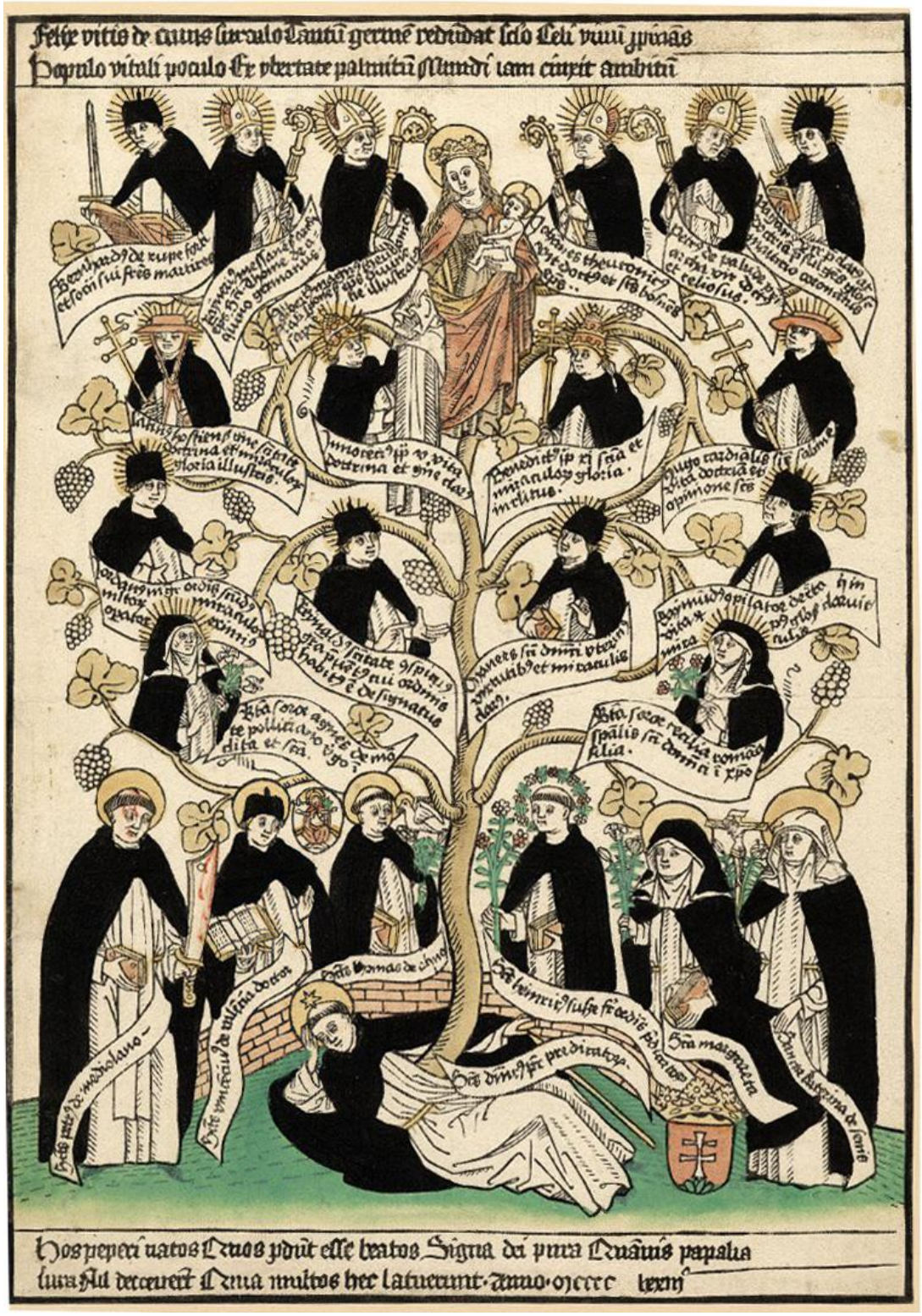


Fig. 155. Árbol genealógico dominico. Grabado de origen germánico, 1473. British Museum, Londres, nº. inv. 1872-6-8, 344.

Fig. 156. San Sebastián, san Vicente Ferrer, san Pedro de Verona y san Roque, grabado veneciano, circa 1480. Biblioteca Classense, Rávena.

Fig. 157. San Sebastián, san Vicente Ferrer, san Pedro de Verona y san Roque, escuela véneto-bizantina (sin autoría concreta propuesta), último cuarto del siglo XV. Kunstmuseum, Berna.

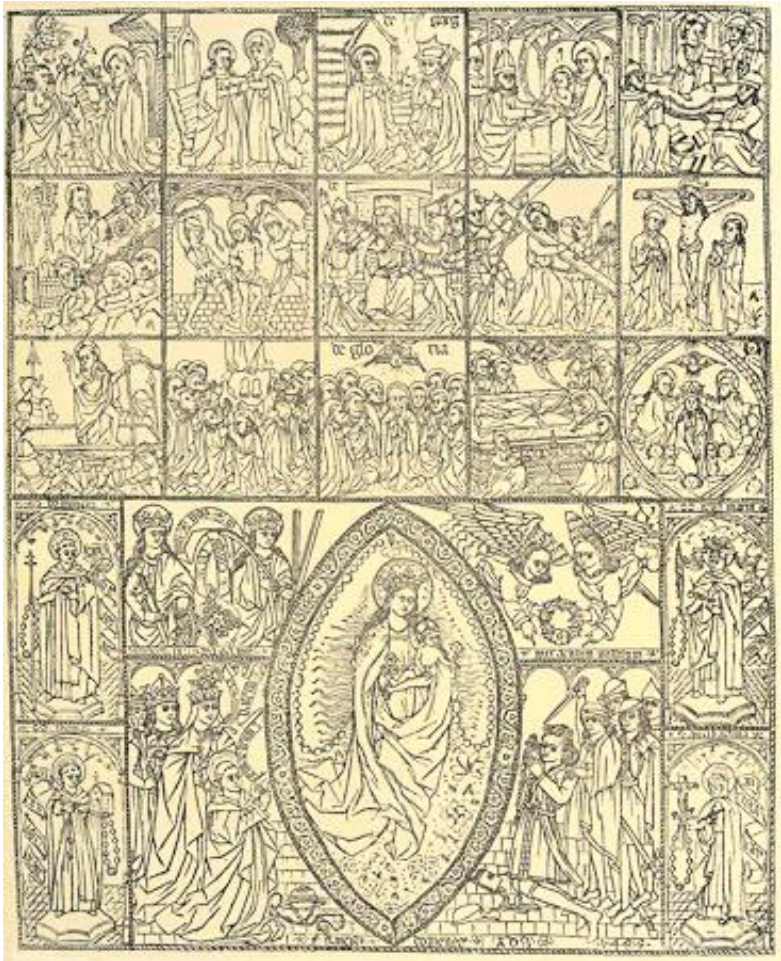


Fig. 158. La Virgen del Rosario y detalle de san Vicente Ferrer. Grabado de 1858 con plancha original de 1488 firmada por Franciscus Domenec. Matriz conservada en la Bibliothèque Royale de Belgique, Bruselas.

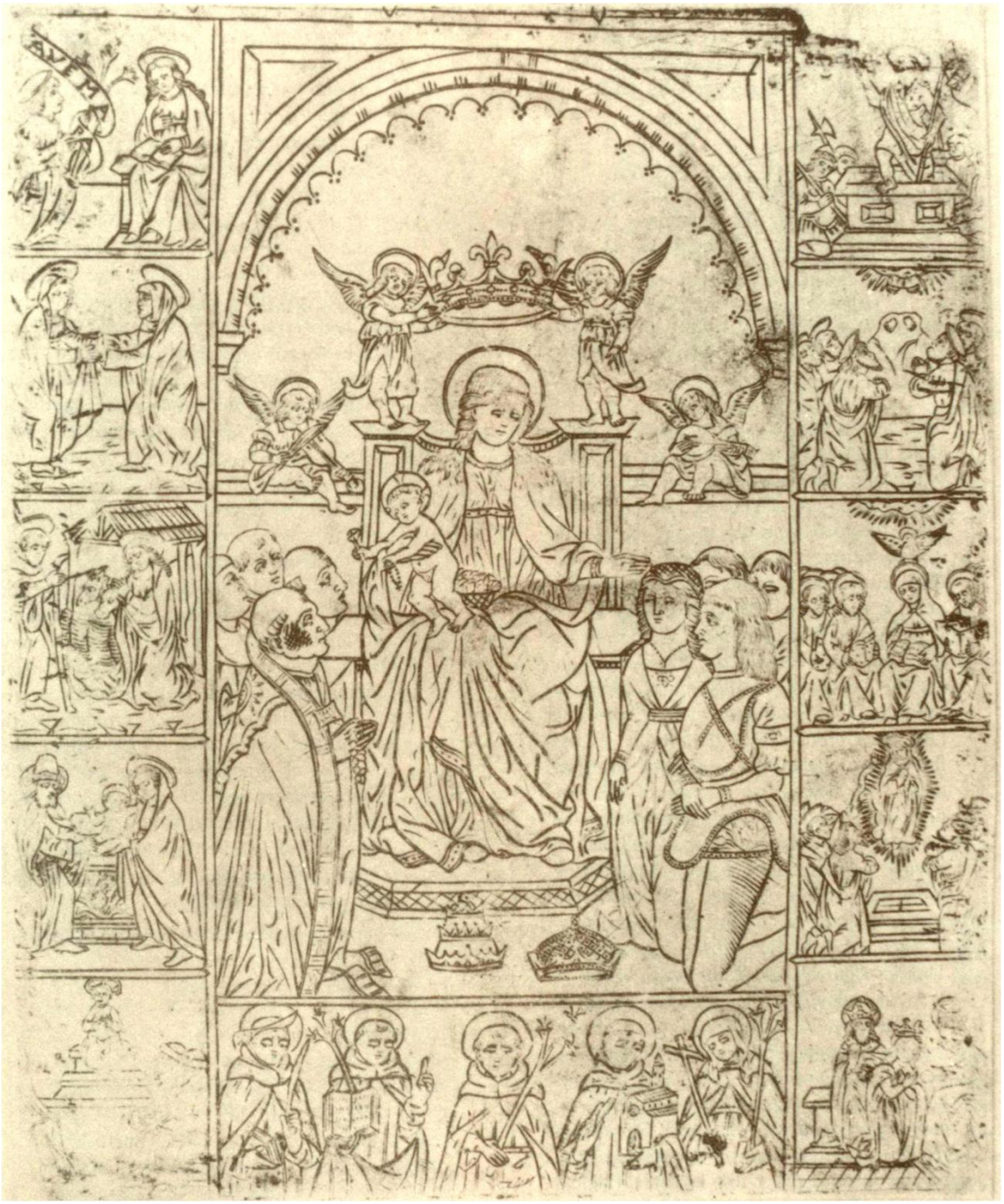


Fig. 159. Coronación de la Virgen. En parte inferior, santos dominicos. Grabado de época moderna, con plancha de finales del siglo XV. Se hallan copias en diversas ciudades, esta procede de la BnF.

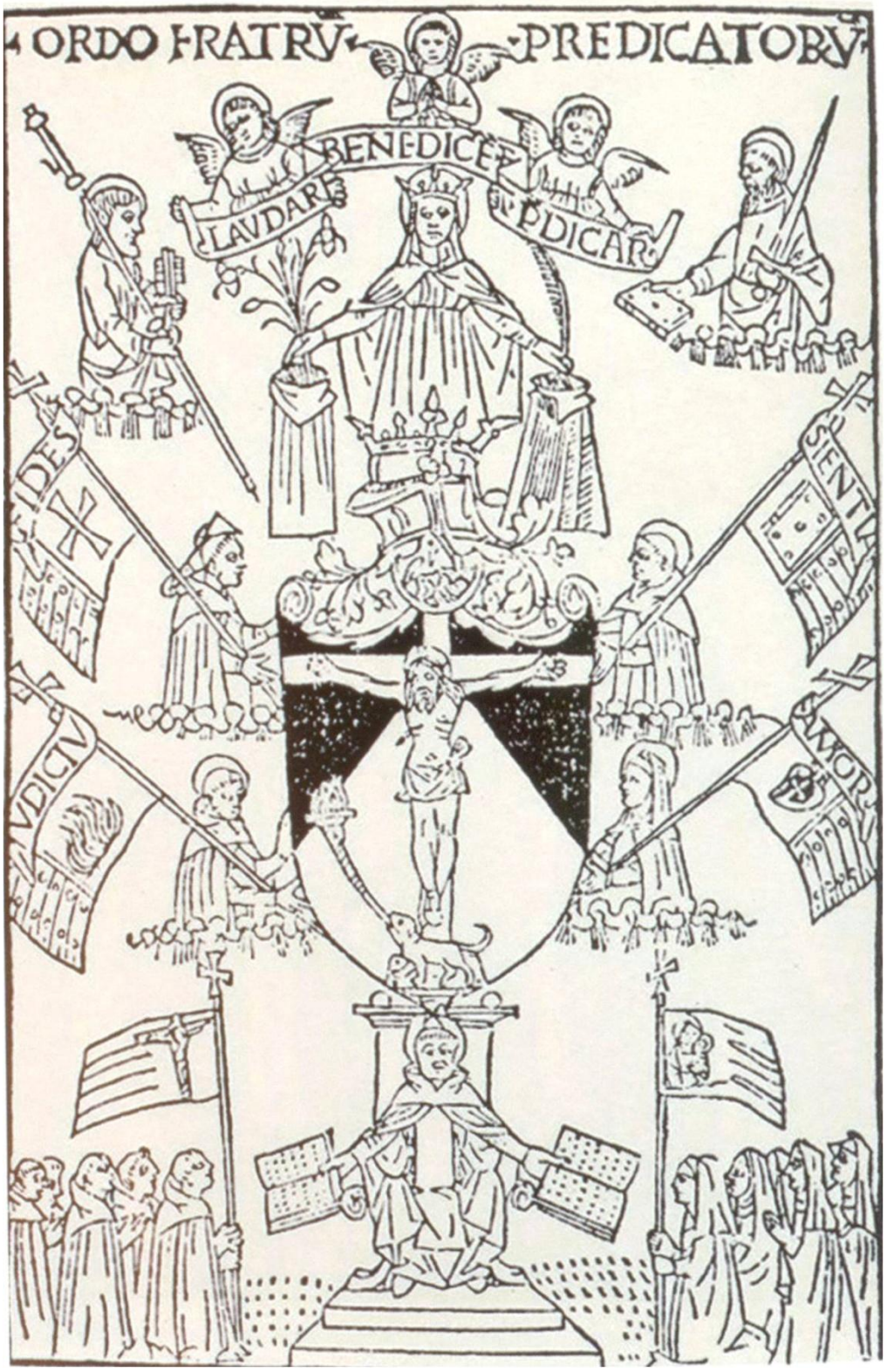


Fig. 160. *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*, Lucantonio Giunta, Venecia, 1494.

Fig. 161. Monograma del Sagrado Nombre de Jesús. Grabado de origen holandés, circa 1500. British Museum, Londres, nº. inv. 1895, 0122, 9.

Fig. 162. María presentando a san Francisco y santo Domingo a Jesucristo, cuando este se dispone a lanzar las tres lanzas que acabarán con el mundo. Grabado centroeuropeo, circa 1500. Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond, Delft.

Fig. 163. Virgen como *Mater Misericordiae*. Grabado procedente de Bohemia, circa 1500. Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond, Delft.

Fig. 164. San Vicente Ferrer sanando a enfermos de peste. Detalle de la predela del retablo de San Vicente Ferrer, Vicente Macip, circa 1525. Museo de la catedral, Segorbe.

Fig. 165. San Vicente Ferrer, autor desconocido, circa 1460. Claustro del monasterio de San Pietro in Lamosa, Provaglio d'Iseo (Lombardía).

Fig. 166. Tabla atribuida con reservas a Orazio di Jacopo y detalle de san Vicente Ferrer, circa 1465. Sacristía del Santuario de la Virgen de San Lucas, Bolonia.

Fig. 167. San Vicente Ferrer, atribuido con reservas a Guidoccio Cozzarelli, 1476. Staatliches Lindenau-Museum, Altenburg (Turingia, Alemania), nº. inv. 83.

Fig. 168. San Vicente Ferrer y donante, escuela toscana (sin autoría concreta propuesta), circa 1480. En comercio desde 2003.

Fig. 169. Políptico de Laurino, Cristoforo Faffeo, circa 1482. Museo Diocesano, Vallo della Lucania (Campania).

Fig. 170. Crucifixión con santos. Sin atribución concreta, 1455-1470. Iglesia dominica, Città di Castello (Umbría).

Fig. 171. San Vicente Ferrer, Antonio da Viterbo, 1455-1465. Iglesia de San Biagio, Tívoli (Lacio). En la base parece leerse: "*Bone Vincenti michi succurras et egenti*".

Fig. 172. Virgen con el Niño entre san Bernardino de Siena y san Vicente Ferrer, atribuido a Sano de Pietro, 1456-1480. Colección particular.

Fig. 173. San Vicente Ferrer, sin atribución concreta propuesta, 1456-1470. Pinacoteca Comunale, Città di Castello (Umbría).

Fig. 174. San Vicente Ferrer, Nicolò di Liberatore, llamado *L'Alunno*, 1466. Detalle del políptico de Montelparo, Museos Vaticanos, nº. inv. 40307.

Fig. 175. San Vicente Ferrer, sin atribución concreta propuesta, circa 1466. Iglesia de San Mateo, Piè del Colle di Ancarano, Norcia (Umbría).

Fig. 176. San Vicente Ferrer, Pancrazio Jacovetti da Calvi o Antonio da Viterbo, 1466-1475. Iglesia de San Biagio, Corchiano (Lacio).

Fig. 177. San Vicente Ferrer, sin atribución concreta propuesta, posiblemente último tercio del siglo XV. Iglesia de Santo Domingo, San Miniato (Toscana).

Fig. 178. San Vicente Ferrer, sin atribución concreta propuesta, circa 1470. Iglesia de San Agustín, Saliceto (Piamonte).

Fig. 179. Crucifixión con santos, atribuida a Francesco di Giovanni Botticini, circa 1474. Courtauld Institute of Art, Londres.

Fig. 180. Bodas místicas de Santa Catalina de Alejandría y Santa Catalina de Siena. En alto san Vicente Ferrer, autoría desconocida, 1475-1490. Iglesia dominica de Santa Maria di Castello, Génova.

Fig. 181. San Vicente Ferrer, autoría desconocida, último cuarto del siglo XV. Iglesia de la Virgen Blanca, Ancarano (Abruzos).

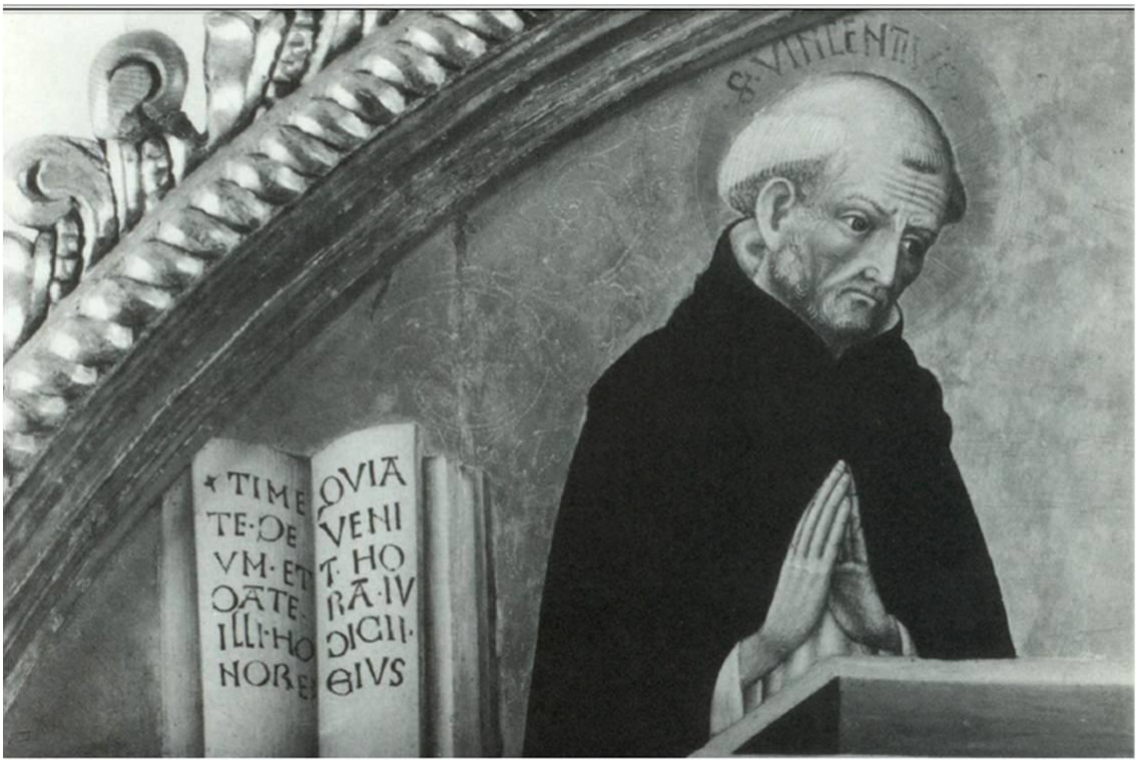


Fig. 182. San Vicente Ferrer, atribuido a Paolo da Visso, circa 1480. Pinacoteca Civica, Ascoli Piceno (Marcas).

Fig. 183. San Vicente Ferrer y donante, atribuido con reservas a Louis Bréa, 1481. Nàrodnì Galerie, Praga, nº. inv. SKZ P 105.

Fig. 184. San Vicente Ferrer y donante, Andrea di Bertolotto, 1481. Iglesia de San Lorenzo, San Vito al Tagliamento, (Friuli-Venecia Julia).

Fig. 185. San Vicente Ferrer, atribuido al denominado Maestro di Eggi di Spoleto, 1481. Iglesia de San Miguel Arcángel, Eggi (Umbría).

Fig. 186. San Vicente Ferrer, Louis Bréa, 1483-1488. Convento dominico de Taggia, Liguria.

Fig. 187. San Vicente Ferrer, Francesco da Verzate, llamado *Il Grasso*, 1485-1490. Pinacoteca Malaspina, Pavía.

Fig. 188. Virgen de la Misericordia entre San Ginesio y san Vicente Ferrer. Pietro Grill, llamado *Il Alamanno*, 1485. Iglesia Colegiata de San Ginesio (Marcas).

Fig. 189. San Vicente y San Cristóbal, Lorenzo Costa, 1480-1490. High Museum of Art, Atlanta, nº. inv. K-319D.

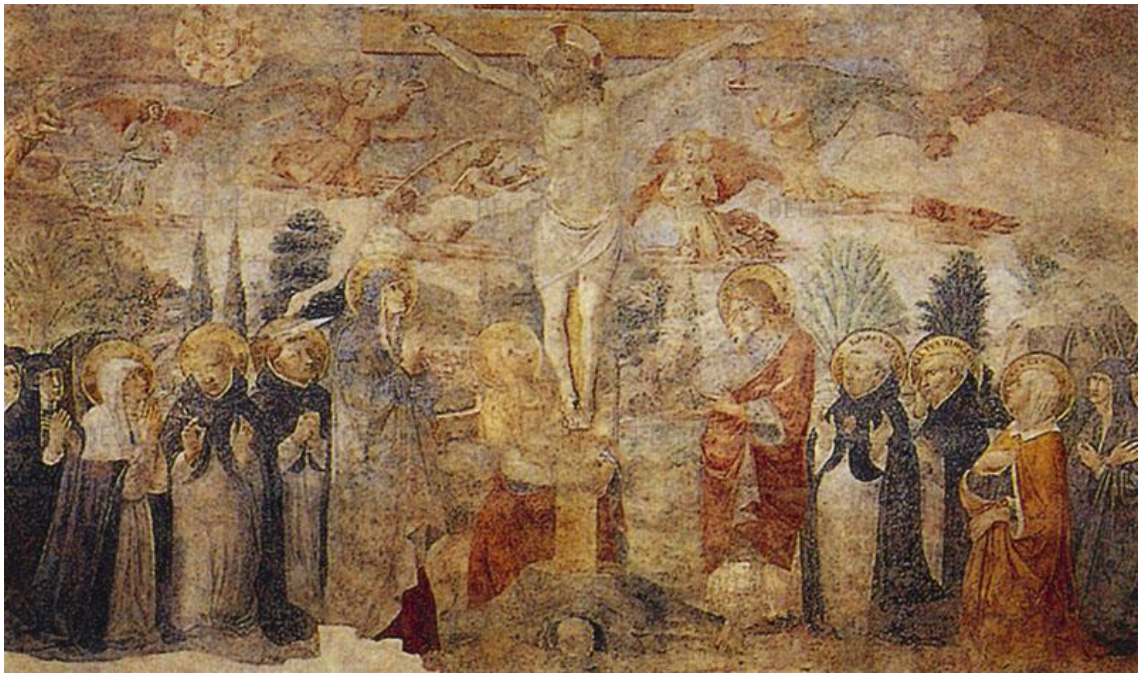


Fig. 190. Crucifixión y santos, Benozzo Gozzoli y taller, circa 1489. Museo Nacional San Mateo, Pisa.

Fig. 191. San Vicente Ferrer, Bartolomeo di Giovanni, circa 1490. Galería de la Academia, Florencia, Inv. 1890, nº. 8658.

Fig. 192. Predela de la Virgen con el Niño entre san Bartolomeo y san Antonio Abad, Pier Francesco Fiorentino, 1490. Museo Civico, San Gimignano (Toscana).

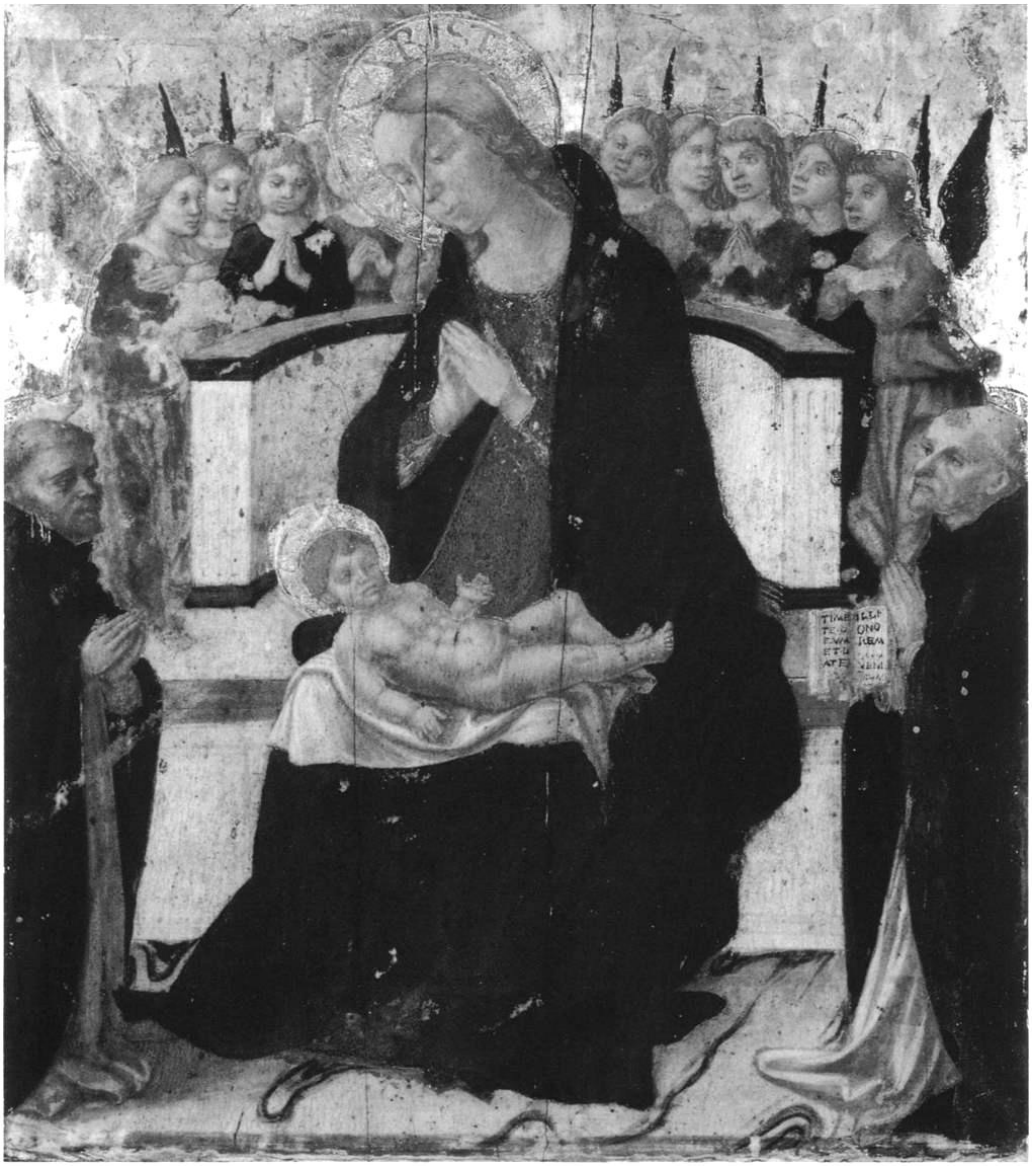


Fig. 193. Virgen con el Niño entre san Pedro de Verona y san Vicente Ferrer, Lorenzo d'Alessandro da San Severino, 1480-1500. Yale University Art Gallery, New Haven, nº. inv. 1937, 341.

Fig. 194. Virgen entronizada entre San Vicente Ferrer y San Miguel, autoría desconocida, 1491 ó 1494. Iglesia de Santa Maria della Rosa, Calvisano (Lombardía).

Fig. 195. Árbol genealógico dominico, autoría desconocida, 1492. Convento dominico de Berna.

Fig. 196. San Antonino y San Vicente Ferrer, Domenico Ghirlandaio, 1494. Obra desparecida en 1945 del Kaiser Friedrich Museum, hoy denominado Museo Bode, Berlín.

Fig. 197. Virgen con el Niño entre santos, Pier Francesco Fiorentino, 1494. Iglesia de San Agustín, San Gimignano (Toscana).

Fig. 198. San Vicente Ferrer. Breviario de la reina Isabel de Castilla, circa 1497. British Library, Ms. add. 18851. f. 358r.

Fig. 199. San Vicente Ferrer, Louis Bréa, 1495. Tabla perteneciente al retablo del Bautismo de Cristo, Capilla Curli, iglesia del convento de los dominicos, Taggia (Liguria).

Fig. 200. San Antonio Abad rodeado por cuatro santos, Michele Angelo di Pietro, 1497. Iglesia de San Pedro Somaldi, Lucca (Toscana).

Fig. 201. Virgen con el Niño en el trono, Pietro Grill, llamado *Il Alamanno*, anterior a 1498. Colección privada.

Fig. 202. San Vicente Ferrer y donante y detalle del plano superior. Francesco di Giovanni Botticini, anterior a 1498. Convento de San Marcos, Florencia, nº, inv. 1890, 3455.

Fig. 203. San Vicente Ferrer, en el guardapolvo. Retablo de la Iglesia de Jesús. Rodrigo de Osona, circa 1498. Iglesia de Jesús, Ibiza.

Fig. 204. San Vicente Ferrer, Benvenuto di Giovanni, circa 1499. Museum Fine Arts, Boston, nº. catálogo 44.832.

Fig. 205. Virgen con el Niño entre santos, uno de ellos san Vicente Ferrer. Anónimo umbro, segunda mitad del siglo XV. Colección privada.

Fig. 206. Santa Catalina recibiendo los estigmas. En los medallones de las enjutas, san Pedro de Verona y san Vicente Ferrer. Atribuido con reservas tanto a Matteo Cesa como a Giacomo Cozzarelli, último decenio del siglo XV. Convento de los dominicos, Oxford.

Fig. 207. Natividad, Anunciación y cuatro santos, atribuido con reservas a Pietro Befulco, finales del siglo XV, principios siglo XVI (1471-1503). Una antigua noticia lo sitúa en el Museo de Capodimonte, Nápoles.

Fig. 208. San Vicente Ferrer, atribuido con reservas tanto a Bernardino Butinone como a Giovanni Donato Montorfano, finales del siglo XV. Si el fresco es mano de Butinone la datación debe ceñirse a 1482-1485. Convento de Santa Maria delle Grazie, Milán.

Fig. 209. Virgen con Niño entre varios santos, atribuido con reservas a Vincenzo di Antonio Frediani, finales del siglo XV. Obra desaparecida durante la Segunda Guerra Mundial del Kaiser Friedrich Museum, hoy denominado Museo Bode, Berlín.

Fig. 210. San Vicente Ferrer, detalle de una tabla atribuida a Sandro Botticelli o círculo, finales del siglo XV. Última noticia en el Catálogo de subasta Finarte, 28/11/1995, nº. 127.

Fig. 211. San Vicente Ferrer, sin atribución ni datación concreta, posiblemente finales del siglo XV, principios del siglo XVI. Iglesia dominica de Orvieto.

Fig. 212. San Vicente Ferrer, atribuido con reservas tanto al Maestro de Marradi como al taller de David y Benedetto Ghirlandaio, finales del siglo XV, principios del siglo XVI. Última ubicación conocida, fondos de la Pinacoteca Vaticana.

Fig. 213. San Vicente Ferrer, sin atribución concreta, finales del siglo XV o principios del siglo XVI. Antiguas noticias lo situaban en la catedral de Santa Maria Assunta, Montepulciano (Toscana).

Fig. 214. Santo Domingo repartiendo normas y flanqueado por santos dominicos. Sin atribución conocida, finales del siglo XV, principios del siglo XVI. Antiguas noticias lo situaban en un museo de Palermo.

Fig. 215. San Vicente Ferrer, atribuido con reservas a Antonio Solaro, llamado *lo Zingaro*, finales del siglo XV, principios del siglo XVI. Iglesia de Santo Domingo Mayor, Nápoles.

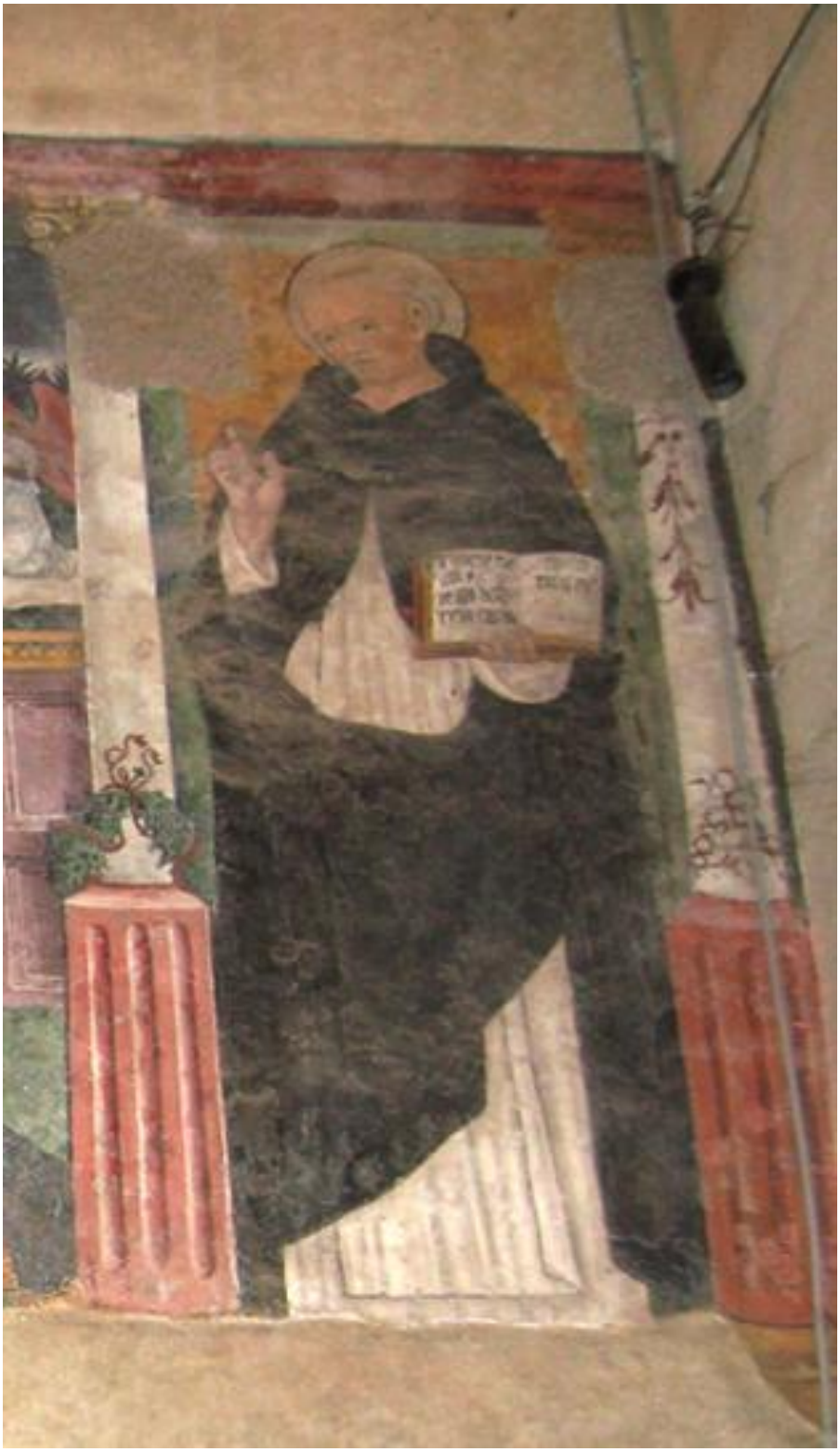


Fig. 216. San Vicente Ferrer, sin propuesta de atribución concreta, circa 1500. Iglesia de Santa Maria della Rosa, Calvisano (Lombardía).

Fig. 217. San Buenaventura o san Jerónimo y san Vicente Ferrer. Fragmento de predela, Rodrigo y Francisco de Osona, 1500-1502. Museo de la Catedral, Valencia.

Fig. 218. Detalle de árbol genealógico dominico, Hans Holbein El Viejo, 1501. Altar mayor de los dominicos, Stadel Museum, Frankfurt am Main.

Fig. 219. Virgen con el Niño entre san Sebastián y san Vicente Ferrer, Andrea Previtali, 1506. Academia Carrara, Bérgamo (Lombardía).

Fig. 220. Santa Lucía y San Vicente Ferrer, detalle del políptico de Recanati. Lorenzo Lotto, circa 1508. Museo Civico Villa Colloredo Mels, Recanati (Marcas).

Fig. 221. San Vicente Ferrer, Thoman Burgkmair, circa 1510. Kunstsammlungen und Museen Augsburg.

Fig. 222. San Vicente Ferrer, detalle del retablo de la conversión de Pablo, Louis Bréa, circa 1516. Museo de Santa Maria di Castello, Génova.