

D **DE SYMBOLO APOSTOLORUM. EL CASO DEL RETABLO DE ÁNIMAS DEL MUSEO CATEDRALICIO DE SEGORBE**

JULIO MACIÁN FERRANDIS

Universitat d'Alacant
julio.macian@ua.es

Resumen: El Museo de la Catedral de Segorbe (Castellón), alberga un retablo de finales del siglo XV, adscrito al taller del maestro de Perea, dedicado a las almas del Purgatorio y en el que se representa el Juicio Final, la misa de san Gregorio y las penas del infierno. Los guardapolvos del conjunto albergan un apostolado con los artículos del Credo Romano. Sin embargo, estos puntos se encuentran desordenados, al mismo tiempo que faltan dos de ellos. En el presente trabajo se busca dar una respuesta a esta disposición del Símbolo, relacionándola con las diferentes escenas del retablo y sustentándolo en los comentarios al respecto de eminentes teólogos.

Palabras clave: Epigrafía / pintura gótica / Credo Romano / arte valenciano.

DE SYMBOLO APOSTOLORUM. THE CASE OF THE MUSEUM ALTARPIECE SEGORBE CATHEDRAL

Abstract: The Museum of the Cathedral of Segorbe (Castellón) houses an altarpiece from the end of the 15th century, belonging to the workshop of the master of Perea, dedicated to the souls in Purgatory and depicting the Last Judgement, the mass of Saint Gregory and the pains of Hell. The dust covers of the ensemble contain an apostolate with the articles of the Roman Creed. However, these points are out of order, and two of them are missing. The present work seeks to provide an answer to this arrangement of the Symbol, relating it to the different scenes of the altarpiece and supporting it with the commentaries of eminent theologians on the subject.

Key words: Epigraphy / Gothic painting / Roman Creed / Valencian art.

1. Introducción¹

El Museo Catedralicio de Segorbe, cabeza histórica de una pequeña diócesis enclavada en las montañas

del interior de Castellón, conserva una vasta colección de pintura gótica valenciana. Entre otras obras, destaca el retablo de Ánimas, realizado a finales del siglo XV, procedente de la iglesia parroquial de El

* Fecha de recepción: 15 de febrero de 2023 / Fecha de aceptación: 29 de octubre de 2023.

¹ La realización de este artículo ha sido posible gracias a las Subvenciones para la contratación de Personal Investigador de carácter predoctoral (ACIF) de la Generalitat Valenciana y al Fondo Social Europeo, así como al disfrute de una Beca Erasmus+. Ciertamente, el título puede conducir a engaño y atraer hasta estas páginas a personas interesadas en los asuntos artísticos puros. Por ello, creemos conveniente hacer una doble advertencia al lector. Por un lado, que ante sí no tiene un trabajo de Historia del arte, sino de Epigrafía. Aquella persona que haya llegado hasta aquí, interesada en exclusiva en la configuración de la visualidad del Juicio Final y de la Misa de San Gregorio en los retablos de ánimas valencianos, puede encontrar ciertas carencias bibliográficas. Así, al final de esta nota intentaremos suplir estas lagunas con referencias de estudios que sí han tratado esta temática desde una perspectiva histórico-artística. Sin embargo, como fieles creyentes del diálogo entre disciplinas, consideramos que nuestra humilde aportación desde el ámbito de la Historia de la cultura escrita puede contribuir a la comprensión de este retablo y viceversa, por lo que le animamos a que continúe la lectura de estas páginas. Por otro lado, y enlazando con esto último, advertimos que este artículo es un estudio de caso, es decir, que busca resolver la incógnita de la disposición alterada del Credo en el retablo segorbino. No obstante, este trabajo es, digamos, la punta de lanza de un proyecto más amplio –que esperamos que vea pronto la luz– en el que se estudian los programas epigráficos de los retablos de ánimas valencianos conocidos, propósito que enlaza con trabajos previos en los que hemos analizado algunos casos en los que se utiliza la lengua vulgar en las pinturas relacionadas con el ámbito de la muerte y que añadimos también en la bibliografía siguiente. ALEJOS MORÁN, Asunción, 1976; SANDOVAL HUESO, María José, 1998, p. 387-396; RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, 2007; GREGORI BOU, Rubén, 2016, p. 67-87; MACIÁN FERRANDIS, Julio, 2021, p. 561-581.

Toro (Castellón) y adscrito al taller o círculo del maestro de Perea.² Curiosamente, este pintor, que todavía no ha salido del anonimato de su nombre de laboratorio,³ nos ha legado una de las piezas pictóricas en la que mejor se aprecia el estrecho vínculo existente entre la imagen y la palabra escrita en el arte medieval.

La pintura en cuestión, bajo la advocación de las Ánimas y de la misa de San Gregorio,⁴ no ofrece a simple vista ninguna particularidad. De hecho, su programa iconográfico no difiere en nada de otros retablos de ánimas valencianos, tan en boga a finales del Cuatrocientos y principios de la siguiente centuria.⁵ La tabla central la preside san Gregorio oficiando la misa, con el Juicio Final en la espiga y el Infierno a sus pies. Las calles laterales las ocupan sendas figuras de cuerpo entero de san Juan Bautista y de santa Catalina de Alejandría,⁶ mientras que la predela, como es costumbre en el arte valenciano, se divide en cinco compartimentos con escenas de la Pasión de Cristo. No obstante, la singularidad de este retablo reside en el apostolado

con los artículos del Credo, localizado en los guardapolvos. Aquí podemos advertir dos anomalías: por un lado, sólo se representan diez de los doce apóstoles, por lo que también faltarían dos artículos del Símbolo de la Fe. Por otro, los puntos del Credo aparecen desordenados, sin seguir ningún orden lógico de lectura. Además, los artículos ausentes son el segundo y el noveno, dos de los más importantes, en tanto que afirman la creencia en Jesucristo y en la Santa Iglesia Católica y en la comunión de los santos (Fig. 1).

¿A qué se debe esta disposición tan curiosa –y un tanto heterodoxa– de uno de los textos más importantes del cristianismo? ¿Lo podemos achacar a la ignorancia del pintor? Y, en cualquier caso, ¿por qué faltan dos artículos? Nuestro objetivo es arrojar un poco de luz sobre este asunto, poniendo en relación los artículos del Credo con las escenas desarrolladas en la tabla central. Con tal fin, nos basaremos en los comentarios o *explanations* que sobre este texto realizaron dos importantes intelectuales del cristianismo:⁷ Rufino de Aquilea

² Para la historia del retablo, recomendamos MONTOLÍO TORÁN, David, 2021, p. 67-92.

³ Últimamente asociado al maestro Martí Gisbert. MONTOLÍO TORÁN, David, 2021, p. 72.

⁴ Segorbe, Museo Catedralicio (Inv. núm. 4). *Retablo de Ánimas y misa de San Gregorio*, círculo del maestro de Perea (finales del siglo XV). OLUCHA MONTINS, Ferran; MONTOLÍO TORÁN, David, 2006, p. 38-39.

⁵ “Ha de señalarse la peculiaridad iconográfica de este tipo de retablos de almas en el ámbito valenciano, que adquiere su mejor momento entre 1490 y 1530 aproximadamente, en correspondencia a pestes, calamidades y epidemias con gran mortandad, provocando el auge del culto a los difuntos vinculado a hermandades y cofradías», RODRÍGUEZ CULEBRAS, Ramón, 1990, p. 88. Para un repaso de los diferentes retablos de ánimas valencianos, recomendamos la bibliografía siguiente. ALEJOS MORÁN, Asunción, 1976; SANDOVAL HUESO, María José, 1998, p. 387-396; RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, 2007, p. 231-266.

⁶ Presumiblemente, los santos patronos de los comitentes, quienes aparecen como orantes a los pies de san Gregorio. Según Montolío Torán, quien se basa en los escudos de los guardapolvos y en la documentación, los promotores del retablo podrían ser Joan Palomar y su esposa Caterina. MONTOLÍO TORÁN, David, 2021, p. 76-80.

⁷ Comprendemos que pueda resultar un tanto llamativo que para explicar la disposición del Credo en esta pintura no se recurra, por cuestiones de cercanía e influencia, a pensadores e intelectuales coetáneos a la obra analizada y que, además, procedan de la Corona de Aragón. De hecho, fueron numerosos los autores naturales de estas tierras que trataron cuestiones apocalípticas o que se interesaron por los asuntos concernientes al Más Allá. El más obvio es, sin duda alguna, san Vicente Ferrer, quien dedicó su intensa labor homilética a preparar a su rebaño para la llegada del fin de los tiempos y del Juicio Universal. Por ejemplo, en su sermón “Dominica I Adventus, *Benedictus qui venit in nomine Domini, Mt 21, 9*”, el fraile dominico nos advierte que en el día del Juicio estarán “no solament ell [Cristo], mas la verge Maria, los apòstols e los de vida apostolical, com a cojutges” y que “la verge Maria, els apòstols, etc., seràn assessors de Jesuchrist, qui li daràn consell” (SANCHIS SIVERA, José, 1999, p. 197-198). Aunque quizá sea más significativo de su inquietud por el fin de los tiempos el hecho de que, tras su canonización, se eligiera la cita “Time Deum et date illi honorem, quia venit hora iudicium eius” (*Apoc 14, 7*) como atributo de su visualidad. En cualquier caso, otros autores han profundizado en esta faceta apocalíptica del santo valenciano y el interesado encontrará más información en los siguientes títulos: TOLDRÀ I VILARDELL, Albert, 2000; TOLDRÀ I VILARDELL, Albert, 2010 y CALVÉ MASCARELL, Óscar, 2016. Otros autores locales que trataron temas escatológicos podrían ser Francesc Eiximenis y su *Lo Terç del Crestià*, dedicado a los diferentes pecados por los que el alma humana se condena y las penas que se le reservan, o Bernat Metge y su *Lo Somni*, donde el espíritu del rey Juan I, muerto en un accidente de caza sin haber recibido los sacramentos pertinentes, se le aparece en sueños para hablar sobre su estancia en el Purgatorio. Asimismo, en los territorios de la Corona de Aragón no eran desconocidas las obras de autores foráneos que trataban temas semejantes, como Dante Alighieri o Ludolfo de Sajonia.

Pese a todo, como se ha indicado en la nota 1, el principal objetivo de este trabajo es dar con el porqué de la distribución aparentemente aleatoria de los artículos del Credo en este retablo y que la inclusión de los programas epigráficos de los retablos de ánimas valencianos en su contexto histórico-cultural se reservará a futuras investigaciones. En este sentido, como se busca profundizar en el contenido teológico de esta Profesión de fe, se ha considerado oportuno dejar momentáneamente de lado los escritos de intelectuales como san Vicente Ferrer o Francesc Eiximenis, –en tanto que no tratan directamente la significación del Credo y solamente nos servirían para cuestiones iconográficas– y partir de los comentarios que sobre él realizaron Rufino de Aquilea y santo Tomás de Aquino. Tres son las razones por las que nos hemos decantado por las obras de los



Fig. 1. Maestro de Perea, Retablo de Ánimas y de la Misa de san Gregorio (ca. 1490). Segorbe, Museo Catedralicio de Segorbe. Fotografía cedida por el Cabildo Catedral de Segorbe.

dos autores citados: la primera, porque no serían desconocidos en el ámbito territorial ni cultural en el que se inscribe nuestro retablo. En la vindicación de santo Tomás no hace falta detenerse, pues su importancia para el pensamiento medieval es más que evidente y sus escritos serían de sobra conocidos por todas las gentes de saber. En cuanto a Rufino de Aquilea, quizá de menor renombre en la actualidad, no dejó de ser un autor conocido en tanto que traductor y continuador de la *Historia Ecclesiastica* de Eusebio de Cesarea y por su relación un tanto ambivalente con san Jerónimo. La segunda, porque ambos son eminentes representantes de sus respectivas corrientes teológicas, la Patrística y la Escolástica, por lo que sus comentarios y anotaciones cuentan con plena autoridad. Y la tercera es la naturaleza de sus *explanaciones*, ya que ambos escritos se centran únicamente y en exclusiva en definir y comentar de una manera prolija y exhaustiva cada uno de los artículos, lo que nos ofrece una base segura sobre la que construir nuestra hipótesis.

y santo Tomás de Aquino.⁸ Sin embargo, antes de buscar cualquier posible nexo entre ambos elementos, resulta fundamental analizar en profundidad la iconografía de la tabla central y el significado del Símbolo de la Fe.

2. Las imágenes

Como ya hemos señalado, la tabla central de esta pintura se divide en tres registros, sin solución de continuidad entre ellos. El primero, que ocupa todo el espacio de la espiga, contiene el Juicio Final. Este es presidido por Cristo juez, junto con la Virgen y san Juan Bautista, rodeados por una corte de santos frente a los muros dorados de la Jerusalén celeste. A los pies de Cristo, dos ángeles con sendas tubas convocan al Juicio a los difuntos,⁹ que aquí aparecen saliendo aturcidos de sus tumbas.¹⁰ El segundo registro, que ocupa buena parte de la tabla, contiene la representación de la misa de san Gregorio.¹¹ La vinculación del papa y doctor de la Iglesia con las ánimas del Purgatorio y la Eucaristía tiene su origen en los relatos sobre su vida, recopilados y difundidos en su mayoría por Santiago de la Vorágine en la *Legenda Aurea*.¹² San Gregorio, hombre piadoso y humilde, consiguió rescatar del Infierno o del Purgatorio a las almas de numerosas personas gracias a la oración. Es conocido y significativo el episodio en el cual el pontífice, conocedor de la bondad del emperador Trajano, rogó tanto por él que Dios accedió a perdonar sus pecados y a condonarle la pena eterna.¹³ Por tanto, la presencia de san Gregorio en un retablo de ánimas cobra pleno sentido si atendemos a su tradicional papel como intercesor por los difuntos.

En cuanto a la vinculación del papa con la eucaristía, en esta pintura se representa uno de los milagros más famosos del santo. Según Réau,¹⁴ este relato tardío, no recogido en la *Legenda Aurea* y cuyo origen ha de buscarse en oriente, cuenta que un fiel incrédulo dudó de la presencia real de Jesucristo en la Eucaristía, mientras san Gregorio celebraba la misa. En ese momento, gracias a sus oraciones, apareció sobre el altar el Varón de Dolores rodeado por los *arma Christi*, acallando de este modo las dudas del feligrés.¹⁵

Por último, el tercer registro, el más cercano a los ojos de los fieles, es el que contiene los numerosos tormentos a los que estaban sometidas las almas de los pecadores en el Infierno. No es casualidad que la figura de san Gregorio, representado en el momento de la consagración y, por tanto, con la vista puesta en el registro superior, se localice justamente entre ambas secciones: una con Cristo como juez y los difuntos resucitando y otra con los condenados y sus sufrimientos. De esta forma, el santo pontífice se postula como el mediador de los fieles ante Cristo el día del Juicio Final. No en vano, a la izquierda de la escena eucarística podemos ver a los ángeles rescatando a ciertos afortunados de las llamas, mientras que a la derecha aparecen los castigados, bien cayendo a las profundidades o bien metidos de cabeza en una marmita. Junto a ellos, aparece Judas Iscariote ahorcado, siguiendo el relato evangélico (*Mt 27, 5*).

3. El Credo

Bajo el nombre de Credo se comprende toda una serie de profesiones de fe, fórmulas en las que se re-

⁸ GRANADO BELLIDO, Antonio, 2002, p. 265-358. Para la versión en latín: DE AQUILEA, Rufino, *Patrologia Latina* 21, 335B-386C. A partir de ahora, cuando nos refiramos a este texto utilizaremos las siglas PL; DE AQUINO, santo Tomás, 1995. También contamos con la versión latina de esta obra: DE AQUINO, santo Tomás, *Corpus Thomisticum*, 1954. A partir de ahora, cuando nos refiramos a este texto utilizaremos las siglas CT. Asimismo, esta obra se encuentra on-line en: <https://www.corpusthomicum.org>.

⁹ Nótese el seguimiento literal del himno *Dies iræ*, cantado en la misa de Difuntos: "Tuba mirum spargens sonum / Per sepulcra regionum / Coget omnes ante thronum". MARCOS CASQUERO, Manuel Antonio; OROZ RETA, José, 1997, p. 672.

¹⁰ RÉAU, Louis, 1996, p. 761-764.

¹¹ Para la importancia de la relación entre la misa de San Gregorio y los sufragios por las almas del purgatorio, así como para más ejemplos artísticos del ámbito de la Corona de Aragón, recomendamos RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, 2007, p. 204-213.

¹² DE LA VORÁGINE, Santiago, 2007, p. 332-353. Aunque aquí seguiremos la edición latina del texto hagiográfico, conviene saber que existe una traducción al castellano: DE LA VORÁGINE, Santiago, 1990.

¹³ DE LA VORÁGINE, Santiago, 2007, p. 342-350.

¹⁴ RÉAU, Louis, 1996, p. 53. Coincidiendo con Rodríguez Culebras (véase nota 5), el iconógrafo francés escribe que la representación de esta misa milagrosa contó con una gran popularidad en los siglos XV y XVI, a raíz de las indulgencias concedidas por los pontífices.

¹⁵ Recordemos que en las *Constitutiones* del IV Concilio Lateranense, capítulo I. *De fide Catholica* se afirma la presencia real de Cristo en la Eucaristía; "Una vero est fidelium universalis Ecclesia extra quam nullus omnino salvatur in qua idem ipse sacerdos et sacrificium Iesus Christus cuius corpus et sanguis in sacramento altaris sub speciebus panis et vini veraciter continentur transsubstantiatis pane in corpus et vino in sanguinem potestate divina ut ad perficiendum mysterium unitatis accipiamus ipsi de suo quod accipit ipse de nostro". *Concilium Lateranense IIII Documenta* (en línea).

cogen los principios básicos del cristianismo, cuyos orígenes se remontan a la época apostólica. Actualmente, la Iglesia Católica reconoce y utiliza tres de ellos: el Credo Romano o de los Apóstoles, el Credo Niceno-Constantinopolitano y el Credo Atanasiano.¹⁶ El Símbolo que podemos leer en el guardapolvo de nuestro retablo es el primero de ellos. Sobre el Credo Romano y su vinculación directa con los apóstoles han corrido ríos de tinta desde los tiempos de los primeros Padres de la Iglesia. Ya Rufino de Aquilea, en su *Commentarius in Symbolum Apostolorum*, expone que, según las historias de los mayores, los apóstoles redactaron comunalmente los principios básicos de la fe, expresando cada uno de ellos lo que sentía,¹⁷ antes de partir a predicar el evangelio. Esta leyenda, difundida a partir del siglo VI,¹⁸ tiende sus raíces en los escritos de Padres como Orígenes, san Ambrosio y san Agustín,¹⁹ quienes vivieron entre los siglos III y V.

En cualquier caso, el *textus receptus*, como se denomina la versión del Credo propia de la Iglesia de Roma,²⁰ parece ser el resultado de la fusión de una profesión de fe bautismal de carácter trinitario con otra cristológica. Esta es la razón por la cual los puntos relativos a Cristo están más desarrollados en este Símbolo que los concernientes a las otras dos personas de la Trinidad.²¹ Los investigadores todavía no han establecido de manera unánime el momento de su confección, aunque la mayoría coincide en que se debe situar en la Iglesia de Roma ha-

cia finales del siglo II.²² Rufino de Aquilea ya afirma que el Símbolo Romano es el más perfecto de los existentes, en tanto que no debieron añadirse ciertas especificaciones ante la ausencia de herejías o desviaciones doctrinales en el seno de la comunidad cristiana de la Urbe. Por ejemplo, en su comentario del primer artículo, *Creo en Dios Padre omnipotente*, dice que la Iglesia de Aquilea añadió los términos "invisibili et impassibili"²³ a raíz de la herejía patripasiana de Sabelio.²⁴

Volviendo a la obra que aquí se analiza, los guardapolvos del retablo de Segorbe transmiten la leyenda del origen apostólico de este Credo, en tanto que cada una de las figuras de los Apóstoles está asociada a un artículo del Símbolo dispuesto sobre una filacteria.²⁵ Asimismo, se identifican a través de sus nombres, en esta ocasión, escritos en valenciano. La presencia del Colegio Apostólico y del Credo en el arte no es insólita. En el ámbito de Valencia, conservamos otro ejemplo, la tabla del Apostolado de Alzira,²⁶ donde los personajes se disponen en fila y, en grandes hojas, presentan su nombre –también en lengua vernácula– y el punto asociado a su persona. De la misma manera, aparecen en la predela del retablo de Blesa (Teruel), en la actualidad conservado en el Museo de Zaragoza,²⁷ y también se conservan en el Museo de Lleida dos tablas, procedentes del monasterio de Sigena, con los apóstoles san Pedro y san Pablo con sus respectivos artículos.²⁸ Sin embargo, como hemos anunciado, la principal característica

¹⁶ RIGHETTI, Mario, 2005, p. 225-235. Para el texto completo según el uso actual de la Iglesia Católica, p. 227.

¹⁷ "In unum conferendo quod sentiebant unusquique", PL 21, 337B.

¹⁸ VILANOVA, Evangelista, 1987, p. 117.

¹⁹ Para las diferentes referencias a las obras de los Padres de la Iglesia que mencionan esta leyenda, ver GRANADO BELLIDO, Antonio, 2002, p. 289, n. 11.

²⁰ RIGHETTI, Mario, 2005, p. 228.

²¹ RUIZ GOYO, J., 1934, p. 321-322, 330.

²² VILANOVA, Evangelista, 1987, p. 119-120.

²³ PL 21, 344A.

²⁴ Según esta doctrina herética, Padre e Hijo son la misma entidad en diferentes momentos, es decir, que el Hijo es el Padre encarnado. De esta manera, las tres personas de la Trinidad no son más que los nombres que se otorgan a los diferentes estados de un único Dios unipersonal. GRANADO BELLIDO, Antonio, 2002, p. 302, n. 57.

²⁵ El primer testimonio de la adscripción de cada uno de los artículos a un apóstol concreto ya aparece en el *Sermo CCXL De Symbolo IV* atribuido a san Agustín (PL 39, 2189). No obstante, la primera obra litúrgica en la que figura dicha vinculación es en el *Sacramentario Gelasiano* (PL 72, 579A).

²⁶ Alzira, Museo Municipal d'Alzira (H-18). *Apostolado*, Maestro de Villahermosa, 1375-1400. Sobre esta pintura, recomendamos el reciente estudio de LLANES DOMINGO, Carme, 2019, p. 197-225.

²⁷ Zaragoza, Museo de Zaragoza (10023). *Apostolado del retablo de la Santa Cruz*, Miguel Jiménez y Martín Bernat, ca. 1481-1487.

²⁸ Lleida, Museo de Lleida (MLDC 91, 90), *San Pedro y San Pablo*, Rodrigo de Sajonia, 1514-1519. Consideramos conveniente hacer un breve apunte iconográfico respecto a la figura representada en la segunda de las tablas. Si bien hemos mantenido el nombre de "San Pablo", tal y como aparece en la cartela del museo, el apóstol representado es en realidad san Matías. El artículo del Credo que aquí se inscribe, *Vitam æternam*, aparece siempre asociado a este santo, tanto en otras pinturas con el Apostolado y el Símbolo como en los textos en los que se comenta y explica el Credo. Además, la representación tradicional

de esta obra es que los artículos se hallan desordenados y, sorprendentemente, faltan dos de ellos. Para una mejor comprensión, presentamos aquí la edición de los textos, comenzando por el que aparece en el extremo inferior izquierdo del guardapolvos hasta su opuesto derecho, siguiendo su estructura:

- [7] Sant Felip: Inde venturus est iudicare vivos (et) mortuos.²⁹
[5] Sant Tomàs: Descendit ad inferios, tertia die resurrexit a m(ortuis).
[10] Sant Simó: Remissionem peccatorum.
[3] Sant Jaume ma(jor): Qui conceptus est de Spiritu sanc(to).
[1] Sant Pere: Credo in Deum Patrem omnipotentem creatorem celi et terre.
[4] Sant Johan: Patus sub Poncio Pilato, crucifixus, mortuus (et) sepultus.
[6] Sant Jaume (me)nor: Ad celos, sedet ad dexteram Patri.
[11] Sant Judes: Carnis resurrectionem.
[8] Sant Bertomeu: Credo in Spiritum sanctum.
[12] Sant Macià: Vitam eternam. Amen.

La propia disposición de los textos hace patente la extrema alteración a la que aquí ha sido sometido el orden del Credo Romano. En un primer momento,

planteamos diferentes hipótesis para explicar este fenómeno. Podría tratarse de un error del pintor, quien dispondría los textos de manera aleatoria.³⁰ Sin embargo, son varios los argumentos en contra. Aunque el pintor fuese analfabeto y no llegara a entender las palabras que estaba escribiendo, hemos de tener en cuenta que ni el programa iconográfico ni el epigráfico se dejaban al libre arbitrio del artesano. Los archivos valencianos son ricos en contratos medievales de pintura en los que abundan las referencias a *les mostres*, es decir, representaciones esquemáticas de las obras a realizar y presentadas en el momento de su contratación.³¹ Si bien es cierto que las muestras que nos han llegado son simples esbozos en los que no figuran las inscripciones,³² hemos de suponer que los comitentes entregarían al pintor una minuta en la que figurasen los textos a colocar.³³ Además, en la contratación y diseño de las pinturas de cierta envergadura se recurría a menudo a clérigos, conocedores de las Sagradas Escrituras y de la hagiografía, para que colaborasen o directamente realizasen el programa iconográfico.³⁴ A ello cabe añadir el control ejercido por los clientes –bien directamente, bien a través de procuradores– durante todo el proceso de elaboración de su encargo pictórico.³⁵ Enlazando con todo lo anterior, nos

de san Pablo es la de un hombre barbado, como el de la tabla en cuestión, pero con una marcada calvicie, que contrasta enormemente con los cabellos que luce el santo de la tabla de Sigena. El origen de esta confusión debe estar relacionado con el atributo iconográfico que sostiene la figura. Como bien podemos ver, se trata de una espada, el objeto propio de san Pablo, y no de un hacha, propia de la visualidad de san Matías. No obstante, los argumentos a favor de que en realidad se trata de este último son lo suficientemente sólidos como para sugerir el cambio de título.

²⁹ La cifra entre corchetes indica el número de orden de cada artículo según el Credo canónico. Estos, a su vez, se corresponden con los dígitos de las imágenes. Entre paréntesis hemos incluido los faltantes y, para la edición, hemos seguido la propuesta de RIGHETTI, Mario, 2005, p. 227. Asimismo, hemos conservado los errores ortográficos al considerarlos parte intrínseca de la inscripción y presentamos a continuación la traducción del conjunto textual siguiendo la misma estructura: “[7] San Felipe: Desde allí ha de venir a juzgar a vivos y muertos”; “[5] Santo Tomás: Descendió a los infiernos, al tercer día resucitó de entre los muertos”; “[10] San Simón: El perdón de los pecados”; “[3] Santiago el Mayor: Que fue concebido por el Espíritu Santo”; “[1] San Pedro: Creo en Dios, Padre todopoderoso, creador del cielo y de la tierra”; “[4] San Juan: Padeció bajo el poder de Poncio Pilato, fue crucificado, muerto y sepultado”; “[6] Santiago el Menor: [ascendió] a los cielos, sentado a la derecha del Padre”; “[11] San Judas: La resurrección de la carne”; “[8] San Bartolomé: Creo en el Espíritu Santo”; “[12] San Matías: [en] la vida eterna. Amén”.

³⁰ Son muchos los trabajos de epigrafistas en los que se trata de reconstruir la cadena de errores que se encuentra detrás de inscripciones mal redactadas. A modo de ejemplo: MALLON, Jean, 1957, p. 177-194 o GARCÍA MORILLA, Alejandro, 2003, p. 129-139.

³¹ Para profundizar en el término y sentido de *les mostres*, así como para encontrar cuantiosos ejemplos, recomendamos MONTERO TORTAJADA, Encarna, 2015, especialmente las páginas 77-157.

³² Ver, por ejemplo, los citados en LACARRA DUCAY, María del Carmen, 1983, p. 553-581 y BAZZOCHI, Flavia, 2011, p. 281-294. Aunque la obra de Lacarra se circunscribe al reino de Aragón, las prácticas notariales y artísticas eran similares en ambos territorios.

³³ RODRÍGUEZ SUÁREZ, Natalia, 2020, p. 389-391.

³⁴ En este sentido, en nuestro ámbito de estudio destaca sobremanera Andreu García, presbítero beneficiado de la catedral de Valencia, que intervino en la ejecución de numerosos retablos y tenía estrecha relación con importantes pintores. Su persona ha sido estudiada por FERRE PUERTO, Josep A., 1999, p. 419-426, y por MONTERO TORTAJADA, Encarna, 2015, p. 411-429. Esta última investigadora también dedica un trabajo a la figura de Andreu García: MONTERO TORTAJADA, Encarna, 2013, p. 25-43.

³⁵ Aunque sea un caso exagerado y prácticamente único, las exigencias del mercader turolense Gil Sánchez de las Vacas resultan bastante ejemplarizantes. Contrató un retablo en Valencia con Pere Nicolau, uno de los principales pintores del momento, en el que le exigía que, tras cada fase de elaboración, expusiese el retablo para que sus procuradores pudieran examinarlo y

cuesta creer que la disposición heterodoxa de los artículos del Credo en un retablo destinado a una capilla no llamara la atención del clero local.³⁶ Así pues, a no ser que esta distribución tuviese una justificación clara, se habría enmendado la situación.

De igual modo, planteamos que las tablas podían haber sido alteradas en algún punto de la historia del retablo. No obstante, esta hipótesis, que podría ser válida para las tablas centrales,³⁷ no se adecúa a la naturaleza de los guardapolvos, con unas determinadas formas que hacen que solo puedan ser encajados de esta manera. Asimismo, las dos tablas verticales más largas están formadas por una sola pieza, con dos apóstoles cada una, por lo que la modificación en el orden de los artículos sería imposible. Por tanto, y atendiendo a todas las razones anteriores, esta heterodoxa disposición tuvo que ser originada en el momento de la ejecución del retablo.

4. La solución

La posible respuesta a esta incógnita la hallamos en la propia localización de los artículos del Credo dentro del retablo. En efecto, observamos cierta relación entre la ubicación de los puntos del Símbolo y los hechos que se desarrollan a un mismo nivel en la tabla central. Así, según nuestra hipótesis, el sentido de esta ordenación responde al carácter didascálico de las inscripciones, ya que su contenido pretende explicar o reforzar las diferentes escenas contenidas en los registros pictóricos.³⁸

Comenzaremos nuestro análisis por los artículos asociados al primero de ellos, el del Juicio Final. En la tabla horizontal que corona el guardapolvo en-

contramos a la izquierda el artículo que dice: *Credo in Deum Patrem omnipotentem creatorem cœli et terræ*.³⁹ Curiosamente, en este retablo no aparece representado Dios Padre. No obstante, el artículo asociado a san Pedro se sitúa justo encima de la figura de Cristo Juez. No hemos de olvidar el carácter trinitario del texto primigenio del Credo, de modo que, como recuerda Rufino de Aquilea, "con este mismo nombre con el que Dios se llama Padre, se demuestra que también el hijo subsiste juntamente con el Padre".⁴⁰ En tanto que Dios Hijo es consustancial a Dios Padre, la representación de Cristo sería a su vez equivalente a la del Padre y a la del Espíritu Santo. Asimismo, Rufino dice que Dios es una sustancia "invisible" e "incorpoream",⁴¹ es decir, que en tanto ser espiritual no tendría forma física. Aunque no creemos que esta sea la principal razón de la ausencia de la imagen de Dios Padre, no deberíamos descartarla ni rechazarla directamente, a pesar de la clara tradición artística de representarlo. Por su parte, santo Tomás argumenta al respecto que Dios, en su providencia, a veces hace sufrir a los buenos y deja vivir con tranquilidad a los malvados, pero que en todo momento sabe lo que hacemos, decimos y pensamos.⁴² Este planteamiento resulta muy interesante si tenemos en cuenta la advocación de las Ánimas del retablo y la representación del Juicio Universal junto al que se localiza el artículo.

En el extremo derecho de esta misma tabla se encuentra el artículo cuarto, que dice *Passus sub Pontio Pilato, crucifixus, mortuus et sepultus*. Su alusión a la Pasión y muerte de Cristo, necesaria para la redención de todo el género humano, se vincula claramente con la escena de la Parusía que

darle el visto bueno con el que poder continuar la ejecución de la pintura. Archivo de Protocolos del Patriarca de Valencia (APPV), *Protocolo de Gerard de Ponte*, núm. 25027. 1404, noviembre, 14. El documento aparece editado en TOLOSA, Lluïsa; COMPANY, Ximo; ALIAGA Joan, 2011, p. 92-95.

³⁶ Aquí vendría recordar la anécdota recogida por el historiador y canónigo José Sanchis Sivera en su obra sobre la catedral de Valencia. El beneficiado de la *Seu* encargado de dejar constancia de los gastos en el *Llibre d'obra* se quejaba de los numerosos errores cometidos por el pintor Nicolás Florentino a la hora de realizar la pintura al fresco de la Epifanía, tanto en las figuras como en la inscripción que la circunda. Cansado de los diversos gastos que comportaba el tener que rehacer varias veces el texto y otros detalles de la obra, el clérigo concluía la entrada con la exclamación "Déu que us quart de pintors". Así pues, hemos de suponer que el clero catedralicio vigilaba la ortodoxia –figurativa o gráfica– de las obras de arte que ornaban su iglesia. SANCHIS SIVERA, José, 1990, p. 238-239, n. 1.

³⁷ Esto ocurrió, por ejemplo, con el retablo valenciano de San Jorge o del Centenar de la Ploma, actualmente conservado en el Victoria and Albert Museum de Londres, donde las tablas con escenas de la vida del santo caballero se colocaron de forma desordenada tras la adquisición de la obra por el museo londinense. MIQUEL JUAN, Matilde, 2011, p. 194.

³⁸ Queremos agradecer a nuestro compañero Francesc Granell Sales que nos sugiriera la posible relación entre textos e imágenes.

³⁹ El análisis de los artículos parte de la versión canónica del Credo y no de la edición de las inscripciones de nuestro retablo.

⁴⁰ GRANADO BELLIDO, Antonio, 2002, p. 297-298. "Hoc igitur ipso nomine quo Deus Pater appellatur, cum Patre pariter subsistere etiam Filius demonstratur", PL 21, 341B.

⁴¹ PL 21, 341B.

⁴² DE AQUINO, santo Tomás, 1995, p. 46-47.

remata el retablo. De hecho, la explicación dada por Rufino a este artículo se encamina hacia esta dirección. El sabio de Aquilea argumenta que Cristo, sufriendo y muriendo, proporciona el ejemplo para resistir al pecado, incluso a costa de la propia vida.⁴³ De la misma manera, su muerte fue en pro de la redención y salvación de toda la humanidad. Así, "la naturaleza divina descendió a la muerte, pero no para que la muerte le retuviera según la ley de los mortales, sino para abrir las puertas de la muerte a los que gracias a él habían de resucitar".⁴⁴

Santo Tomás participa de los argumentos de Rufino, aunque los expone de una manera más analítica. El razonamiento del dominico refuerza aún más la relación del cuarto artículo con el Juicio Final y la resurrección de los muertos. En primer lugar, respecto a la necesidad de que Dios sufriera por nosotros, dice que fue "para remedio contra los pecados" y "como ejemplo para nuestra conducta".⁴⁵ En segundo lugar, que "la Pasión de Cristo fue tan eficaz que basta para expiar todos los pecados del mundo".⁴⁶ Por último, que el pecado fue la causa de la expulsión del ser humano del Paraíso, pero que "Cristo con su Pasión abrió aquella puerta, y volvió a llamar al Reino a los desterrados".⁴⁷ De todo ello se infiere que la Pasión y muerte de Jesucristo fue *conditio sine qua non* para la posterior resurrección de los muertos y la revisión de su conducta en el Juicio Final, escena sobre la cual se representa nuestro texto.

En la tabla vertical izquierda que enmarca la espiga figura el tercer artículo: *Qui conceptus est de Spiritu sancto, natus ex Maria virgine*. En esta ocasión, sin embargo, no aparece la segunda mitad del punto en el que se hace referencia a la Virgen. Si bien el fragmento del artículo representado menciona al Paráclito, no creemos que la intención del comitente o del diseñador del programa pictórico fuera llamar la atención del espectador sobre el Espíritu Santo, máxime cuando en este retablo también está presente el octavo punto del

Credo, en el que se afirma la creencia en la tercera persona de la Trinidad. Más bien, su pretensión sería la de destacar la parte ausente del artículo, es decir, que Cristo nació de la Virgen María. Para reforzar esta argumentación no precisamos de ninguna cita de los intelectuales sobre los que nos estamos apoyando. En esta ocasión, el vínculo entre el texto y la pintura es más sencillo a la par que obvio, puesto que solo hemos de fijarnos en la figura situada justo al lado de la filacteria. Efectivamente, a la derecha de la inscripción se encuentra la imagen de la Virgen María como intercesora de los fieles ante Cristo juez. De esta manera, el tercer artículo del Credo, redactado solo en su primera mitad, se vería complementado a través de la imagen de la madre de Jesús.

En la parte opuesta del guardapolvo aparece el sexto punto: *Ascendit ad caelos, sedet ad dexteram Patris*. Rufino es bastante parco en su explicación sobre la Ascensión del Señor a los cielos. No obstante, podemos ver una posible vinculación con la escena que se desarrolla al lado de la inscripción, la resurrección de los difuntos, en el comentario siguiente: "Dio, por tanto, el don del Espíritu Santo a los hombres, ya que Cristo mediante su resurrección de entre los muertos condujo al cielo a los cautivos que el diablo había llevado antes al infierno mediante el pecado".⁴⁸ Así, incide de nuevo en el aspecto redentor de la Pasión, muerte y posterior resurrección de Jesucristo, lo que otorga esperanza a aquellos que, surgiendo de sus tumbas, han de enfrentarse al Juicio. Para santo Tomás, la Ascensión de Cristo otorga tres beneficios a la humanidad: como guía, ya que, ascendiendo él mismo muestra el camino –metafórico, se entiende– para la futura ascensión a los cielos de las almas; como intercesor, puesto que se sienta a la derecha de Dios Padre para ejercer de abogado por la humanidad, como también dice san Juan;⁴⁹ y como muestra de la necesidad de abandonar los bienes terrenales para que el espíritu pueda ascender a los asuntos

⁴³ GRANADO BELLIDO, Antonio, 2002, p. 317.

⁴⁴ GRANADO BELLIDO, Antonio, 2002, p. 319. "Divina natura in mortem per carnem descendit, non ut lege mortalium detineretur a morte, sed ut per sese resurrecturus januas mortis aperiret", PL 21, 355B-355C.

⁴⁵ DE AQUINO, santo Tomás, 1995, p. 63. "Ad remedium contra peccata" y "ad exemplum quantum ad agenda", CT, 88678, *In Symbolum Apostolorum*, a. 4.

⁴⁶ DE AQUINO, santo Tomás, 1995, p. 64. "Passio Christi fuit tantæ virtutis quod sufficit ad expiandum omnia peccata totius mundi", CT, 88678, *In Symbolum Apostolorum*, a. 4.

⁴⁷ DE AQUINO, santo Tomás, 1995, p. 65. "Christus sua passione ianuam illam aperuit, et ad regnum exules revocavit", CT, 88678, *In Symbolum Apostolorum*, a. 4.

⁴⁸ GRANADO BELLIDO, Antonio, 2002, p. 335. "Donum ergo Spiritus Sancti dedit hominibus, quia captivitatem, quam prius diabolus per peccatum deduxerat in infernum, Christus per mortis suæ resurrectionem revocavit ad caelos", PL 21, 367B-367C.

⁴⁹ "Advocatum habemus apud Patrem, Jesum Christum justum" (I Jo, 2, 1). Para las citas bíblicas latinas hemos seguido la edición COLUNGA, Alberto; TURRADO, Lorenzo, 1986.

celestiales.⁵⁰ En este sentido, santo Tomás se acerca más al contenido de nuestro retablo, ya que su argumentario puede aplicarse a diversos elementos del primer registro. Aunque Cristo aparece aquí como juez y no como abogado, su labor mediadora anterior se verá reflejada en su veredicto. Al mismo tiempo, el abandono de las cuestiones terrenales posibilitará que, llegado el día del Juicio, la sentencia sea favorable y permitirá la entrada de los bienaventurados en los cielos.

La siguiente pareja de tablas, las horizontales que se disponen sobre las calles laterales del retablo, contienen el décimo y el undécimo de los artículos: *Remissionem peccatorum* y *Carnis resurrectionem*. Estos puntos, referidos a dos hechos que tendrán lugar en la Parusía, coinciden precisamente con la escena de la tabla central donde los difuntos salen de sus sepulturas tras ser convocados por los ángeles.

Sobre el perdón de los pecados, Rufino abandona aquí el discurso racional que mantenía hasta el momento para justificar este punto únicamente por la fe. Esgrime que “a esto respondo mejor con la fe que con la razón” y “es el rey de todos el que lo prometió”.⁵¹ En otras palabras, si el propio Cristo aseguró la remisión de los pecados, solo cabe tener fe en su promesa. Por su parte, santo Tomás une este punto con el de la comunión de los santos, sobre el que se extiende todo su comentario.⁵² Pese a todo, aunque este artículo carezca de la profusión de citas de los anteriores, su conexión directa con la escena que se desarrolla a su mismo nivel está clara: la resurrección de los muertos implica la remisión de los pecados de los afortunados tras el Juicio Final.

De la misma manera, el undécimo artículo tampoco requeriría de explicación teológica alguna para establecer el vínculo entre las palabras y la imagen que acompaña. Sin embargo, ambos autores sí que se extienden en la *explanatio* sobre la resurrección de la carne. Entre las numerosas razones que da a

favor y en contra de la resurrección, Rufino dice que “la fuerza de la resurrección concede a los hombres una condición angélica”, por lo que, una vez resucitados y salvados los bienaventurados, estos vivirán “en el cielo con los ángeles” y no en “la tierra con los animales”.⁵³ Santo Tomás, en un discurso más analítico, especifica las consideraciones que se han de tener ante la resurrección de la carne. Por lo que a nosotros nos interesa, el dominico dice que la fe en el resurgimiento de los sepulcros permite aliviar la tristeza por la muerte de los seres queridos, al mismo tiempo que alejar el miedo ante el propio fin. Asimismo, la seguridad de que en algún momento se resucitará para asistir al Juicio es un estímulo para actuar correctamente en vida.⁵⁴ Por otra parte, también hace una disquisición sobre el cuerpo con el que se volverá de la tumba. Este será el mismo que en vida, pero se tornará perfecto y con la apariencia de una persona de 33 años, la *ætas Christi*.⁵⁵ Aquí difiere ligeramente con el retablo segorbino, ya que entre los difuntos resucitados se distinguen personas de diferente edad.

Pasando ya a los artículos relacionados con el segundo registro de la tabla central, a la izquierda de la misa de san Gregorio, leemos el quinto punto del Símbolo, que dice *Descendit ad Inferos; tertia die resurrexit a mortuis*. La vinculación entre la catábasis de Cristo y su resurrección con el retablo también es evidente. Para Rufino, la resurrección del Señor implica su victoria sobre la muerte. Así, volviendo de entre los muertos, llevó consigo “a los que estaban retenidos por la muerte”.⁵⁶ El ejemplo de Cristo pretende conmovir a los fieles por las ánimas del Purgatorio y rezar por ellas. Este es, precisamente, el punto de unión con la figura de san Gregorio –intercesor por las almas, recordemos– y la advocación del retablo. Por su parte, santo Tomás ve en el descendimiento a los Infiernos un acto necesario para expiar completamente las culpas de la humanidad. Asimismo, permitió liberar a los santos y a los justos del Limbo y su entrada en los cielos.⁵⁷ Este poder salvífico de la anástasis de Jesucristo sirve de ejemplo para

⁵⁰ DE AQUINO, santo Tomás, 1995, p. 75.

⁵¹ GRANADO BELLIDO, Antonio, 2002, p. 349. “Ad hæc, ut dixi, melius fide, quam ratione respondeo” y “Rex enim est omnium qui hoc promisit”, PL 21, 377B.

⁵² DE AQUINO, santo Tomás, 1995, p. 86-90.

⁵³ GRANADO BELLIDO, Antonio, 2002, p. 350. “Resurrectionis autem virtus, angelicum hominibus confert statum”, “in cælo cum Angelis” y “in terra, cum pecudibus”, PL 21, 378C-379A.

⁵⁴ DE AQUINO, santo Tomás, 1995, p. 90-91.

⁵⁵ DE AQUINO, santo Tomás, 1995, p. 92. A un nivel iconográfico, RÉAU, Louis, 1996, p. 764.

⁵⁶ GRANADO BELLIDO, Antonio, 2002, p. 332. “Qui tenebantur a morte”, PL 21, 364C.

⁵⁷ Para las representaciones valencianas del tipo iconográfico de Cristo liberando a los Padres del Limbo recomendamos BERG SOBRÉ, Judith, 1979, p. 303-315; CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel y SAMPER EMBIZ, Vicente, 1995, p. 93-108 y GREGORI BOU, Rubén, p. 67-87.

tener presentes las almas de los difuntos y rezar por ellas.⁵⁸ De nuevo, observamos la fuerte relación entre el descenso a los Infiernos y la resurrección de Cristo con las ánimas del Purgatorio y, por tanto, con la temática general de esta obra.

En el lado opuesto de esta inscripción encontramos el octavo artículo del Símbolo: *Credo in Spiritum Sanctum*. Como ya ha ocurrido en alguna ocasión, Rufino de Aquilea no se extiende en demasía sobre este punto, por lo que nos centraremos en el comentario de santo Tomás. *A priori*, la vinculación de esta inscripción con su entorno dentro del retablo parece un tanto oscura, ya que, igual que Dios Padre no aparece en él, tampoco figura ninguna representación del Espíritu Santo. No obstante, el Doctor Angélico nos proporciona la clave para interpretar su presencia en el conjunto de la pintura. En su comentario sobre este punto, santo Tomás identifica a Cristo con la Palabra de Dios y al Espíritu Santo con el Amor de Dios. De esta manera, cuando expone los frutos proporcionados por el Paráclito dice que es a través de él o, lo que es lo mismo, del Amor del Padre como se limpian los pecados. A su vez, el Espíritu Santo es una suerte de garante de la vida eterna para los creyentes, en tanto que es esta confianza en el Amor del Padre y en su carácter redentor la que proporciona la salvación eterna.⁵⁹ Así, la asociación del Espíritu Santo y su poder redentor casa con la escena de la resurrección de los muertos.

Por último, en la parte inferior del guardapolvo encontramos el séptimo artículo *–Inde venturus est iudicare vivos et mortuos–* y el duodécimo *–Vitam æternam–*. El nexo con la temática del retablo también es evidente en ambos casos. Las dos inscripciones se encuentran a la misma altura que las escenas laterales del registro de san Gregorio, en las que las almas de algunos bienaventurados son sacadas del Infierno por ángeles, mientras que los condenados son arrastrados por demonios a las penurias del Averno. Sobre el séptimo punto, Rufino dice que la seguridad en la llegada del Juicio Final hace que los fieles estén preocupados por el veredicto del juez y que actúen en consecuencia para evitar el castigo.⁶⁰ En otras palabras, son los actos realizados en vida los que condicionan que, tras el Juicio, los creyentes se encuentren en el la-

do de los salvados o en el de los condenados. Por su parte, santo Tomás hace una disquisición sobre la naturaleza divina y humana de Cristo –por la cual él es quien vendrá a juzgar a vivos y muertos– que se escapa un tanto de lo representado en el retablo, más allá de la presencia de Cristo juez. Sin embargo, es evidente el sentido de este artículo en relación con las imágenes que se le asocian de los bienaventurados y de los castigados.

Respecto al duodécimo artículo, el último de los representados en esta pintura mediante las palabras, Rufino escribe que “los justos permanecen siempre con Cristo Señor”.⁶¹ A decir verdad, el sacerdote de Aquilea no trata este artículo *per se*, sino como consecuencia o resultado del que afirma la resurrección de la carne. No obstante, el sentido de esta frase es inequívoco, en tanto que los que son salvados en el Juicio Final residirán en el Paraíso por toda la eternidad. Santo Tomás comenta al respecto que, precisamente, uno de los aspectos en los que consiste la vida eterna es “la unión con Dios”.⁶² Asimismo, el fraile dominico incide en todos los beneficios derivados de la vida eterna, donde no habrá necesidades ni deseos, puesto que se verán saciados; no existirá la inseguridad ni el miedo y se convivirá en armonía con el resto de los bienaventurados.⁶³ No es baladí que este artículo, que, a fin de cuentas, como dice el propio santo Tomás, resume las aspiraciones de todo cristiano, se sitúe precisamente al lado del descenso de los pecadores y muy cerca del tercer registro, el que contiene la representación del Infierno y de sus penurias. De esta manera, las dos palabras que componen este artículo sintetizan todo aquello que espera alcanzar cualquier fiel, contraponiéndolo a lo que ocurrirá en el caso de que no se sigan los preceptos de la Iglesia y el veredicto del Juicio Final sea desfavorable.

Hasta aquí, hemos tratado de explicar la curiosa ordenación del Símbolo de los Apóstoles del retablo segorbino, poniéndola en relación con los hechos desarrollados en la tabla central y sustentándolos en las explicaciones de eminentes pensadores cristianos. No obstante, todavía queda por justificar la ausencia de dos de los artículos, el segundo y el noveno. Según nuestro planteamiento, no solo están presentes ambos puntos en el retablo, sino que, además, ocupan una posición privilegiada dentro del

⁵⁸ DE AQUINO, santo Tomás, 1995, p. 67-70.

⁵⁹ DE AQUINO, santo Tomás, 1995, p. 79-81.

⁶⁰ GRANADO BELLIDO, Antonio, 2002, p. 337.

⁶¹ GRANADO BELLIDO, Antonio, 2002, p. 356. “Justi semper cum Domino nostro Christo permaneant”, PL 21, 384B.

⁶² DE AQUINO, santo Tomás, 1995, p. 93. “Quod homo coniungitur Deo”, CT, 86694, *In Symbolum Apostolorum*, a. 12.

⁶³ DE AQUINO, santo Tomás, 1995, p. 94-95.

mismo (Fig. 1). El asunto es que, a diferencia de los otros diez artículos, estos dos aparecen representados de manera figurativa y no mediante la escritura. Recordemos que el tenor de estos puntos es *Credo in Iesum Christum*, por un lado, y *Sanctam ecclesiam catholicam, Sanctorum communionem*, por otro. Ambos, pues, confirman la creencia del fiel en Jesucristo y en la Santa Iglesia Católica y en la comunión de los santos. Así, estos aspectos se contienen en la escena de la misa de san Gregorio que, no en vano, se sitúa en el centro del retablo. En este sentido, el primer artículo estaría encarnado en la hostia que el pontífice alza en el momento de la consagración eucarística. La justificación de esta hipótesis vendría refrendada por las palabras del propio Jesucristo, cuando en la Última Cena, alzando el pan, dijo: “Este es mi cuerpo”.⁶⁴ De este modo, es el propio Cristo quien se identifica a sí mismo con el pan.⁶⁵ Además, recordemos el profundo sentido eucarístico del episodio de la misa de san Gregorio, cuando el papa oró para que apareciera la imagen de Cristo, ante los comentarios de un fiel que no creía en la presencia real del Hijo de Dios en la misa.

Por su parte, la hostia también simboliza la Iglesia, si atendemos a las palabras de san Pablo a los Corintios: “Porque todos los que participamos del mismo pan, bien que muchos, venimos a ser un solo pan, un solo cuerpo” (I Cor 10, 17).⁶⁶ Así pues, la Eucaristía, representada por el pan y por el vino, es a su vez el símbolo de la comunidad compuesta por los fieles de Cristo, esto es, la Iglesia.⁶⁷ Igualmente, se incluiría aquí la segunda parte del artículo, en la que habla de la comunión de los santos. La representación de san Gregorio en el momento de la elevación de la hostia tampoco es baladí y sustenta nuestra teoría. La exhibición del pan en el momento de la consagración cumple como una “comunión visual”, es decir, que la simple visión del sacramento podía ser un sustituto de la propia ingesta de la hostia.⁶⁸ Así, el pontífice, ofreciendo la forma durante la misa, manifiesta la comunión –y unión– de la totalidad de los fieles, por lo tanto, de toda la Iglesia.

⁶⁴ “Hoc est corpus meum”, Mt 26, 26; Mc 14, 22 y Lc 22, 19. Para las citas de la Biblia en castellano: TORRES AMAT, Félix, 2000.

⁶⁵ Pese a ello, no fue hasta los albores del año 1000 cuando se fijó definitivamente este punto de la liturgia, como se recuerda en RUBIN, Miri, 1991, p. 12-35. No obstante, este retablo está muy alejado en el tiempo de estas discusiones como para que sus ecos puedan afectar a nuestra conjetura sobre la asociación del artículo sobre Jesucristo y la imagen de la hostia.

⁶⁶ “Quoniam unus panis, unum corpus multi sumus, omnes qui de uno pane”.

⁶⁷ RIGHETTI, Mario, 2005, p. 65.

⁶⁸ No todos los teólogos estaban de acuerdo con este posicionamiento, ya que, por ejemplo, Alejandro de Hales distingue entre la “manducatio per gustum”, con carácter sacramental, y la “manducatio per visum”, que no cuenta con esta condición. RUBIN, Miri, 1991, p. 63-64. Sin embargo, la creciente devoción por el Cuerpo de Cristo a lo largo de la Edad Media cristalizó en la práctica de la exposición constante de la hostia, a partir de la opinión de eminentes teólogos como san Alberto el Grande, quien afirmó que “Ostensio boni provocat ad bonum”. RUBIN, Miri, 1991, p. 288-294. Sobre la creciente adoración al *Corpus Christi* y sus implicaciones litúrgicas, RIGHETTI, Mario, 2005, III, p. 385-403.

5. Conclusión

En definitiva, el retablo de Ánimas de Segorbe demuestra el estrecho vínculo existente entre la palabra escrita y la imagen en el arte medieval. Las supuestas irregularidades de su programa epigráfico nos llevan a pensar en los posibles errores cometidos en el proceso de ejecución de la obra. Sin embargo, el análisis profundo de sus componentes pone de manifiesto la correspondencia entre las inscripciones y el programa iconográfico al que complementan. Este examen no debe limitarse a los elementos contenidos en la propia pintura y apreciables a simple vista. Al contrario, debe ir más allá de los límites de la obra, buscando en las fuentes el sentido que, para sus contemporáneos, tenía cada una de sus partes. Sólo así podremos llegar a comprender el propósito que los comitentes del retablo pretendían alcanzar. En nuestro caso, la búsqueda del significado de los puntos de la fe, basándonos en el comentario de teólogos, ha demostrado que el supuesto desorden de los artículos del Credo en el retablo de Segorbe responde en realidad a un complejo sistema de referencias, que pone en relación cada uno de los puntos de la fe con las escenas desarrolladas en la tabla central de la pintura.

Abreviaturas

APPV: Archivo de Protocolos del Patriarca de Valencia.

CT: *Corpus Thomisticum*.

PL: *Patrologia Latina*.

Bibliografía

ALEJOS MORÁN, Asunción. *La eucaristía en el arte valenciano*. 2 vols. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1977.

BAZZOCHI, Flavia. “Un boceto inédito para un retablo de Chiva procedente del Archivo de la Casa Ducal de Medinaceli”. En TERÈS I TOMÀS, M. R. (coor.). *Capitula facta et firmata. Inquietuds artístiques en el quatre-cents*, Valls: Cossetània, 2011, p. 281-294.

- BERG SOBRÉ, Judith. "Eiximenis, Isabel de Villena and some fifteenth-century illustrations of their works". En: PORQUERAS MAYO, A., BALDWIN, S., y MARTÍ-OLIVELLA, J. (eds.). *Estudis de llengua, literatura i cultura catalanes. Actes del primer Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1979, p. 303-315.
- CALVÉ MASCARELL, Óscar. *La configuración de la imagen de san Vicente Ferrer en el siglo XV*. 2 vols. Valencia: tesis doctoral inédita, Universitat de València, 2016.
- CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel y SAMPER EMBIZ, Vicente. "La iconografía de la 'Primera Aparición' en la pintura valenciana". *Saïtabi*, 1995, n.º 45, p. 93-108.
- COLUNGA, Alberto; TURRADO, Lorenzo (eds.). *Biblia Vulgata*. Madrid: La Editorial Católica, 1986.
- Concilium Lateranense IIII Documenta* (en línea). En: https://www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z_1215-1215__Concilium_Lateranense_IIII__Documenta__LT.pdf.html (5/11/2023).
- DE AQUINO, Santo Tomás *Obras catequéticas. Sobre el Credo, Padrenuestro, Avemaría, Decálogo y los siete sacramentos*, edición y estudio preliminar a cargo de Josep-Ignasi Saranyana. Pamplona: Ediciones Eunete, 1995.
- DE LA VORÁGINE, Santiago. *La leyenda dorada*. Madrid: Alianza, 1990.
- DE LA VORÁGINE, Santiago, *Legenda aurea, con le miniature dal codice Ambrosiano C 240 if.*, II vols., Florencia-Milán: Sismel, Edizioni del Galluzzo-Biblioteca Ambrosiana, 2007.
- FERRE PUERTO, Josep Antoni. "Trajectòria vital de Joan Reixac, pintor valencià del quatre-cents: la seua relació amb Andreu Garcia". En: YARZA LUACES, J.; FITÉ I LLEVOT, F. (coors.). *L'artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó*. Lérida: Edicions de la Universitat de Lleida, 1999, p. 419-426.
- GARCÍA MORILLA, Alejandro. "Sobre la habilidad de un rogarario. Desajustes y correcciones en la pila bautismal de Villusto (Burgos)". *Documenta & Instrumenta*, 2003, n.º 11, p. 129-139.
- GRANADO BELLIDO, Antonio. "Rufino de Aquileya: Explicación del Símbolo de la Fe. Introducción, traducción y notas". *Communio. Revista semestral publicada por los Dominicos de la provincia de Andalucía*, 2002, vol. 35, n.º 2, p. 265-358.
- GREGORI BOU, Rubén, "Origen y fuentes textuales del Calvario de la Redención. Aproximación a la representación de los Patriarcas venerando la imagen de Cristo en la cruz". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 2016, vol. VIII, n.º 15, p. 67-87.
- Concilium Lateranense IIII Documenta* (en línea). En: https://www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z_1215-1215__Concilium_Lateranense_IIII__Documenta__LT.pdf.html (5/11/2023).
- LACARRA DUCAY, María del Carmen. "Sobre dibujos preparatorios para retablos de pintores aragoneses del siglo XV". *Anuario de Estudios Medievales*, 1983, n.º 13, p. 553-581.
- LLANES DOMINGO, Carme. "L'inici de la pintura gòtica al País Valencià. Presència dels mestres del gòtic a Alzira". *Afers*, 2019, n.º 92, p. 197-225.
- MACIÁN FERRANDIS, Julio. "Oÿu, maleÿts, al Redemptor. Los textos apocalípticos en vulgar en la pintura valenciana (ss. XIV-XVI)". En: MARSILLA DE PASCUAL, F. R. y BELTRÁN CORBALÁN, D. (eds.). *De scriptura et scriptis: consumir. Actas de las XVII Jornadas de la Sociedad Española de Ciencias y Técnicas Historiográficas*. Murcia: Fundación Cajamurcia-Universidad de Murcia (Servicio de publicaciones), 2020, p. 561-582.
- MALLON, Jean. "Scriptoria épigraphiques". *Scriptorium*, 1957, vol. 11, n.º 2, p. 177-194.
- MARCOS CASQUERO, Manuel Antonio; OROZ RETA, José (eds.). *Lírica latina medieval II: Poesía religiosa*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1997.
- MIQUEL JUAN, Matilde. "El gótico internacional en Valencia. El retablo de San Jorge del Centenar de la Ploima". *Goya*, 2011, n.º 336, p. 191-213.
- MONTERO TORTAJADA, Encarna. "El oligarca y los pinceles. Breve semblanza del presbítero Andreu Garcia". *Espacio, tiempo y forma (Nueva Época)*, 2013, n.º 1, p. 25-43.
- MONTERO TORTAJADA, Encarna. *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia, 1370-1450*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2015.
- MONTOLÍO TORÁN, David. "Altar de pincel viejo y bueno. El retablo de Almas y Misa de San Gregorio de El Toro". En: FERRER, A. (coor.). *La pintura valenciana del renacimiento en tiempos convulsos: el impacto de las Germanías*. Madrid: Sílex, 2021, p. 67-92.
- OLUCHA MONTINS, Ferran; MONTOLÍO TORÁN, David (coors.). *Museo Catedralicio de Segorbe. Catálogo*. Segorbe: Fundación Bancaja, 2006.
- REÁU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*, 2, 4. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.
- RIGHETTI, Mario. *Storia Liturgica*, IV vols. Milán: Ancora, 2005, 2ª ed.
- RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino. *La justicia del más allá. Iconografía en la Corona de Aragón en la Baja Edad Media*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2007.
- RODRÍGUEZ CULEBRAS, Ramón (com.). *Fondos del Museo Catedralicio de Segorbe*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia, Fundación Caja Segorbe, 1990.
- RODRÍGUEZ SUÁREZ, Natalia. "El proceso para realizar una inscripción en la Edad Media y sus evidencias hoy: los talleres epigráficos medievales". *Anuario de Estudios Medievales*, 2020, vol. 50, n.º 1, p. 384-414.
- RUBIN, Miri. Corpus Christi. *The Eucharist in Late Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- RUIZ GOYO, J. "Los orígenes del Símbolo Apostólico". *Estudios eclesiásticos: Revista de investigación e información teológica y canónica*, 1934, vol. 13, n.º 51, p. 316-337.
- SANDOVAL HUESO, María José. "Art i devoció a la València de finals de l'Edat Mitjana. La Missa de Sant Gregori". *Anales Valentinos: revista de filosofía y teología*, 1998, n.º XXIV, p. 387-396.
- SANCHIS SIVERA, José. *La Catedral de Valencia. Guía histórica y artística* (ed. facsimil). Valencia: Librerías París-Valencia, 1990.
- SANCHIS SIVERA, José. *Estudis d'Història Cultural*, ed. de Mateu RODRIGO LIZONDO. Valencia-Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999.
- TOLDRÀ I VILANDRELL, Albert. *Après la mort: un viatge amb sant Vicent al més enllà medieval*. Valencia: Elixu Climent, 2000.
- TOLDRÀ I VILANDRELL, Albert. *Mestre Vicent ho diu per espantar: el més enllà medieval*. Catarroja: Afers, 2010.
- TOLOSA, Lluïsa; COMPANY, Ximo; ALIAGA, Joan (dirs.). *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, III: 1401-1425*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2011.
- TORRES AMAT, Félix (trad.). *La Sagrada Biblia*. Barcelona: Edicomunicación, 2000.
- VILANOVA, Evangelista. *Historia de la teología cristiana*, vol. I. Barcelona: Editorial Herder, 1987.