

VARIA

LA TABLA ESPINARIA: UN MOTIVO ICONOGRÁFICO DE ORIGEN NÓRDICO EN EL ARTE VALENCIANO DEL SIGLO XV

Existe un acuerdo generalizado en atribuir a Luis Alimbrot un papel de primer orden en la introducción en Valencia del sistema de representación flamenco. Destaca entre las escasas obras que se le han atribuido un tríptico, probablemente destinado a la familia de los Roiç de Corella, conservado actualmente en el Museo del Prado (inv. 2538)¹. En su tabla central, dedicada a la crucifixión, se representa, en primer término, a Jesucristo en el momento en que acaba de franquear la puerta de Jerusalén con la cruz a cuestas, para enfilarse el camino del Calvario (fig. 1). Viste la túnica púrpura que, como motivo de burla, le imponen los soldados romanos en el episodio de la coronación de espinas. Una cuerda anudada a su cintura sostiene, a la altura de sus pies, un bloque de madera. A primera vista pudiera parecer un dispositivo destinado a dificultar la movilidad de Cristo, aumentando con ello lo penoso de su caminar. Su función va, sin embargo, más allá. Imágenes más explícitas que la del retablo valenciano nos muestran bloques de madera semejantes al de éste provistas de púas, clavos o espinas en su cara interior, al objeto de llagar pies y piernas del Salvador. Se trata por tanto de un instrumento adicional de tortura.

Las primeras representaciones de la tabla espinaria² hay que rastrearlas en la miniatura flamenca de principios del siglo XV. Sus ejemplos más antiguos se encuentran, como en el tríptico de Alimbrot, en imágenes de Cristo con la Cruz a cuestas, insertas en libros de horas datados hacia

¹ Cf. SILVA MAROTO, P., "Tríptico de la Crucifixión, c. 1440-1450", en *El Renacimiento Mediterráneo*, Madrid, 2001, pp. 288-290. De la misma autora, "Luis Alimbrot. Tríptico de la Crucifixión", en *La pintura gótica hispano-flamenca. Bartolomé Bermejo y su época*, Barcelona, 2003, pp. 200-203. En ambos casos se trata de las fichas correspondientes a la obra en dos de las exposiciones más importantes dedicadas en España en los últimos años al arte de la Edad Media final. En ellas se reconstruyen las vicisitudes críticas referentes a la atribución del tríptico a Alimbrot. Remito igualmente a BENITO DOMÉNECH, F., "Evocaciones flamencas en los Primitivos Valencianos", en *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*, Valencia, 2001, pp. 23-62 (esp. pp. 29-30).

² Designado habitualmente en la literatura anglosajona como *spikeblock*, opto por el término *tabla espinaria* para referirme al dispositivo en cuestión por su similitud, en lo meramente funcional, con la corona de espinas (provocar la sangría y ulceración de las carnes de Cristo). Igualmente idóneo sería referirse al mismo como *tabla de clavos* o *tabla de púas*, términos éstos en consonancia con su configuración física más frecuente.

1410-1420³. De la miniatura pasa a la pintura de tal modo que su presencia es, desde esas fechas hasta mediados del siglo XVI (época dorada de su representación) moneda corriente en el arte de los Países Bajos⁴. Desde ellos se irá introduciendo con mejor o peor fortuna en otros países europeos, arraigando con particular fuerza en el ámbito germánico, que, en consonancia con su tendencia a una truculencia *quasi* expresionista en el tratamiento plástico de la Pasión, lo integrará con gusto en las representaciones de la misma.

La fortuna de la tabla espinaria en el arte hispánico es, sin embargo, escasa. En Castilla a duras penas trasciende el ámbito de la obra importada⁵. El ejemplo más antiguo nos lo ofrece el tríptico de Miraflores (*Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie*), obra de Roger van der Weyden donada por Juan II al monasterio cartujo burgalés en 1445⁶. Su tabla central, representando la Piedad, se culmina en su parte superior con un arco de medio punto decorado con dovelas esculpidas. En ellas se desarrolla un pequeño programa dedicado a la Pasión que arranca precisamente con la imagen del desmayo de la Virgen ante la visión de Cristo con la cruz a cuestas. De su cintura cuelgan las cuerdas que sostienen una única tabla espinaria visible a la altura de sus pies. La misma circunstancia se da, naturalmente, en la copia exacta del tríptico, pintada para la colección de Isabel la Católica, cuyas tablas se reparten actualmente entre la Capilla Real de Granada y el *Metropolitan Museum* de Nueva York. Tenidas hasta no hace mucho por las originales, el dibujo subyacente y el análisis dendrocronológico del soporte no ofrecen lugar a dudas sobre su condición de copias⁷.

Muy similar conceptualmente es lo que vemos en el retablo de la Virgen de Dirk Bouts. Actualmente en el Museo del Prado, figuró, como anónimo, entre las obras que Felipe II hizo trasladar al Escorial en 1584⁸. Las cuatro tablas que lo integran representan, secuenciadas de izquierda a derecha, la Anunciación, Visitación, Natividad y Epifanía. Bouts recurre al mismo artificio utilizado por van der Weyden en el tríptico de Miraflores, y culmina cada una de ellas con sendos arcos cuyas dovelas se decoran igualmente con grisallas imitando esculturas. Las de las tablas centrales despliegan un ciclo de la Pasión que incluye también la imagen de Cristo soportando, además del peso de la cruz, el de la tabla espinaria que cuelga ante sus pies.

La figuración del camino del Calvario deja de ser subsidiaria en el tríptico de la Pasión del Maestro de la Leyenda de Santa Godeliva del Museo de Arte Diocesano de Vitoria, para pasar a protagonizar temáticamente su ala izquierda⁹. En ella son dos las tablas (de la posterior es solamente visible una pequeña parte) que penden, sujetas con cuerdas, a la cintura de Cristo.

³ Cf. MARROW, J., *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance: a Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Kortrijk, 1979, p. 171. Remito igualmente a las páginas que Marrow le dedica en su estudio para lo referente a sus posibles fuentes de inspiración.

⁴ MARROW proporciona un amplio inventario de las obras en que aparece. Se aproxima a las 250, abarcando, por lo demás, casi todas las artes visuales (*op. cit.*, pp. 223-248). Al listado de Marrow hay que añadir, en lo tocante a España, algunas de las obras referidas en el presente artículo.

⁵ No hace falta insistir en el peso que la importación de obras de arte jugó en la introducción de las formas flamencas en la península. Remito al respecto a FERNÁNDEZ PARDO, F., "Las tablas flamencas en la ruta jacobea", en el catálogo de la exposición del mismo nombre, San Sebastián, 1999, pp. 103-209, y a YARZA J., "Comercio artístico Flandes-reinos hispanos", en *La pintura gótica hispano-flamenca...*, pp. 107-115.

⁶ DE VOS, D., *Rogier van der Weyden: the complete works*, Nueva York, 1999, pp. 226-233.

⁷ La extrema calidad de las mismas ha llevado a AINSWORTH, M. W., a atribuir las a Juan de Flandes o a Michel Sittow (véase la ficha de Ainsworth en el catálogo de la exposición *From van Eyck to Brueghel. Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, 1998, pp. 216-219).

⁸ *Museo del Prado: catálogo de las pinturas*, Madrid, 1996, p. 42.

⁹ El tríptico procede de la iglesia parroquial de Salinas de Añana. Aunque no hay constancia documental del momento en que se importó, probablemente ello debió acontecer no mucho después de su realización. Sobre el tríptico véanse las páginas que le dedica STEPPE, J. K., en el *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria*, vol. III, Vitoria, 1971, pp. 339-343. También SÁENZ PASCUAL, R., *La pintura gótica en Álava. Una contribución a su estudio*, Vitoria, 1997, p. 275 y ss.

Un último testigo pictórico de su presencia en Castilla nos lo ofrece “*El camino del Calvario*” de El Bosco (Madrid, Palacio Real). Como el retablo de Bouts, formó parte de las colecciones de Felipe II que lo envió, como el anterior, al Escorial, esta vez en 1574¹⁰. Aquí son también dos las tablas de púas que se han dispuesto. Se nos muestra a Cristo en el momento en que pisa una de ellas con su pie desnudo, mientras que la otra impacta en su talón. Una imagen que explicita con claridad meridiana la funcionalidad del dispositivo.

Al margen de lo estrictamente pictórico debe citarse, entre lo importado, un tapiz de las Colecciones Reales (Patrimonio Nacional, A. 216-5917) tejido a partir de cartones de Bernard van Orley¹¹. En él se representa la quinta caída, con la tabla, visible sólo en parte, impactando, como en la pintura de El Bosco, en el talón de Cristo. Consta que la colección del Duque de Alba poseía un tapiz idéntico, salvo en la cenefa, que actualmente se encuentra en la *National Gallery* de Washington¹².

Entre lo realizado directamente en Castilla únicamente tres obras recogen el motivo de la tabla espinaria. La primera de ellas es el relieve de Cristo con la cruz a cuestas del trasaltar de la girola de la catedral de Burgos. Su autoría corresponde a Felipe Bigarny, a quien se le encarga en 1498¹³. Obra pues de mano de un artífice de origen borgoñón, tocado por la estética renacentista, pero de formación plástica e iconográfica derivada de lo flamenco. Se han señalado las relaciones entre la obra de Bigarny y el retablo mayor del Santuario de la Encina de Arceniega (Álava). Algo extensible a lo iconográfico a juzgar por la escena del mismo representando el camino del Calvario. Coincide con lo que puede verse en trasaltar de Burgos tanto en una misma concepción compositiva como en la presencia de la tabla espinaria, dispuesta, por lo demás, como el conjunto de la figura de Cristo, de modo similar a la de la catedral castellana. Años más tarde, hacia 1547, se realiza, de mano anónima, el sepulcro de Francisco de Amusco y Catalina de Polanco en la iglesia de San Gil de Burgos¹⁴. De traza totalmente renacentista, recurre, en lo iconográfico, a la representación de la oración en el Huerto de los Olivos en su fondo, y a la del camino del Calvario en el ático. En ésta última la tabla cuelga ante los pies de Cristo. No es improbable que su autor, de técnica harto rudimentaria, haya buscado su fuente de inspiración en el relieve de Bigarny. Y ello no sólo por la presencia de la tabla espinaria. También por algunas similitudes con el anterior en elementos compositivos y figuras¹⁵. Sin embargo la explícita descripción del dispositivo, en el que, a diferencia del relieve de la catedral, son claramente visibles los clavos¹⁶, induce a pensar en algún grabado nórdico como fuente adicional.

Como en Castilla, en el reino de Valencia la andadura de la tabla espinaria depende, en sus inicios, de lo flamenco. Iniciábamos estas páginas aludiendo al tríptico de los Roiç de Corella. Es, en efecto, en él, una obra realizada en la ciudad del Turia de mano de un pintor oriundo de Brujas, donde tal artilingio aparece por vez primera en el arte valenciano. Son pocas las obras que se han relacionado con Alimbrot¹⁷. La catedral de Valencia contó hasta 1936, fecha de su

¹⁰ DE TOLNAY, Ch., *Hieronymus Bosch*, Nueva York, 1996, n. 30, p. 371.

¹¹ JUNQUERA, P. y HERRERO, C., *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional*, vol. I: siglo. XVI, Madrid, 1986, p. 51.

¹² *Ibid.*, p. 49.

¹³ DEL RÍO DE LA HOZ, I., *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*, Valladolid, 2000, p. 39 y ss.

¹⁴ REDONDO CANTERA, M. J., *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*, Madrid, 1987, p. 317.

¹⁵ Particularmente en lo tocante a las figuras del Cireneo, del sayón que tira de la cuerda y, sobre todo, del que, en cabeza del cortejo, sopla la tuba.

¹⁶ En el relieve de Bigarny, únicamente es visible una de sus caras, precisamente la desprovista de clavos, con lo que su funcionalidad dista de hacerse plenamente explícita. De hecho I. del Río, en la monografía citada en la nota 13, lo confunde con una piedra.

¹⁷ Además del tríptico de los Roiç de Corella se le atribuye una Crucifixión que perteneció a la colección Rodríguez Bauzá y cuya localización actual se desconoce (BERMEJO, E., *La pintura de los primitivos flamencos en España*, Madrid, 1981-1982, vol. 2, p. 77). Más recientemente GÓMEZ FRECHINA le adjudica con reservas, en espera de contar con estudios técnicos suplementarios, la autoría de una pequeña tabla dedicada a la Natividad en una colección privada de Valencia (“Natividad”, en *La Clave Flamenca...*, pp. 168-171).

desaparición, con dos bordados, ambos frontales de altar, donados a la misma en el último tercio del siglo XV por el canónigo Vicent Climent¹⁸. De ellos, uno está dedicado a la Pasión, secuenciada en las imágenes del camino del Calvario, la elevación de la Cruz, el descendimiento y el entierro. El otro despliega en dos registros sucesivos el descenso de Cristo a los infiernos y la escena la escena de las Marías en el sepulcro combinada con la de la resurrección. Gómez Frechina ha sugerido la posibilidad de que los cartones que sirvieron de muestra para la realización de ambos frontales hubiesen sido diseñados por Alimbrot¹⁹. Las analogías entre la obra pictórica atribuida a éste último y ambos bordados son, en efecto, estrechas, lo que hace la hipótesis plausible. Vendría a reforzarla la presencia, en el frontal de la Pasión, de un objeto paralelepípedo localizado a la altura del borde de la túnica de Cristo en la escena del camino del Calvario (fig. 2). Probablemente estamos ante una tabla espinaria. Aunque su cara visible se muestra decorada con formas vegetales estilizadas que enlazan visualmente con la vegetación circundante, ello bien pudiera deberse a una deficiente interpretación de su funcionalidad por parte de los artistas responsables de la ejecución del bordado, desorientados ante un motivo escasamente prodigado en la iconografía del tema en el entorno valenciano. La comparación de la figura de Cristo del frontal con su homóloga en el tríptico de los Roiç de Corella (figs. 1 y 2) creo que arroja bastante luz al respecto.

Si la tabla espinaria incluida en el frontal de la Pasión denota una escasa comprensión de su carácter y función, no ocurre lo mismo en el caso de la que constituye una de las más prolíficas representaciones de tal motivo, no ya en el arte valenciano, sino en el arte bajomedieval en su conjunto. Me refiero al ciclo de la Pasión que acompaña el texto del *Speculum animae*, manuscrito que, conservado actualmente en la Biblioteca Nacional de París (esp. 544), se copió e ilustró en Valencia a principios del siglo XVI²⁰ para el monasterio de las clarisas de la Trinidad de esa misma ciudad²¹. Se trata de una obra de contenido cristocéntrico género de enorme difusión en los dos últimos siglos de la Edad Media, en consonancia con una nueva manera de entender la experiencia devocional que, bajo la influencia de los postulados de san Bernardo y, sobre todo, del franciscanismo, va a pivotar en torno a la naturaleza humana de Cristo. Se pretende con ello promover la aproximación de los fieles a la vida del Salvador a través de la imaginación de los pasajes más significativos de la misma en un ejercicio de contemplación interior²². Así se postula en las *Meditationes Vitae Christi* del pseudo-Buenaventura, obra que, redactada por un franciscano anónimo a finales del siglo XIII, circulará abundantemente en los dos siglos siguientes ejerciendo

¹⁸ GÓMEZ FRECHINA, J., "Algunas pautas flamencas en la pintura valenciana del siglo XV", en *La Clave Flamenca...*, p. 90 y ss.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Contradiendo el catálogo de la Biblioteca Nacional de París, que lo fecha a finales del XV, tanto BOHIGAS, P. (*La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña*, Barcelona, 1967, II, p. 61) como BENITO, D. ("Descripción artística del códice", en *Speculum Animae. Manuscrito Espagnol 544 de la Bibliothèque nationale de Paris*, Madrid, 1992, p. 107) coinciden, con argumentos convincentes, en datarlo a principios de la centuria siguiente.

²¹ HAUF, A., aunque considera que se trata de la misma obra que el cronista del monasterio de la Trinidad, Agustín Sales la atribuye en 1761 a Sor Isabel de Villena, pone esta autoría en entredicho. Estamos, sin embargo, ante una obra que entronca directamente con la *Vita Christi* de la abadesa valenciana, y que, como señala Hauf, comparte con ella una misma manera de entender lo espiritual ("Historia del manuscrito, edición, versión castellana del texto y notas", en *Speculum Animae. Manuscrito Espagnol 544...*, pp. 121-125).

²² Para las nuevas formas de devoción y su relación con el arte remito al estudio de RINGBOM, S., "Devotional Images and Imaginative Devotions. Notes on the Place of Art in Late Medieval Piety", *Gazette des Beaux Arts*, 73 (1969), pp. 159-170, recogido en versión francesa en *Les images de dévotion (XII-XV siècle)*, París, 1995, pp. 9-40. Igualmente útil resulta el artículo de HONÉE, E., "Image and Imagination in the Medieval culture of Prayer: a Historical Perspective", en *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe, 1300-1500*, HENK VAN OS ed., Princeton, 1994, pp. 157-174. Para las imágenes de devoción en el contexto hispánico de finales del siglo XV y principios del XVI véase MOLINA, J., "Contemplar, meditar, rezar. Función y uso de las imágenes de devoción en torno al 1500", en *El arte en Cataluña y los reinos hispanos en tiempos de Carlos I*, Madrid, 2000, pp. 89-105.



Fig. 1. Luis Alimbrot. Tríptico de los Roiç de Corella. Detalle de la tabla central. (Madrid, Museo del Prado). Hacia 1440-1450.



Fig. 2. Frontal de la Pasión. Cristo con la cruz a cuestas. Desaparecido en 1936 (hasta esa fecha en la catedral de Valencia). Hacia 1440-1450.



Fig. 3. *Speculum animae* (París, Biblioteca Nacional, ms. Esp. 544, fol. 33r). Cristo con la cruz a cuestas. Principios del s. XVI.



Fig. 4. La quinta caída Xilografía alemana (ca. 1480).

una importancia capital en la configuración de una devoción más personal marcada por la aproximación empática a la vida de Cristo, recurriendo para ello a los momentos que pueden tener un mayor impacto emocional en los fieles²³. El proceso debe conducir a un sentimiento de compasión (en el sentido literal del término) por el que la *meditatio*, como señala pseudo-Buenaventura en el prólogo de su manual, deviene en *imitatio*. Es por tanto consecuente con tal planteamiento la tendencia a acompañar la oración de la visualización no sólo mental, sino también física, de los momentos estelares de la *vita Christi*. De ahí la proliferación de imágenes devocionales que, centradas preferentemente en la Natividad y, sobre todo, en la Pasión, se convierten en vehículo idóneo de ese ejercicio de empatía. También de manuscritos en los que, como ocurre en el *Speculum animae*, el componente visual cobra especial relevancia²⁴.

En concordancia con todo ello, de los 38 folios de que consta el códice valenciano, 28 se dedican a la Pasión, lo que llevado al ámbito de la ilustración se traduce en 47 miniaturas con esa temática²⁵ sobre un total de 63. Todas ellas comparten un mismo gusto por lo truculento, al punto de introducir diversas novedades iconográficas tendentes a amplificar el efecto *compasivo* en el espectador. Así escenas que habitualmente faltan en otros ciclos que abordan la Pasión con cierta amplitud aparecen representadas en el *Speculum*. Es, por ejemplo, el caso de las que dan cuenta de las vejaciones sufridas por Cristo tras el prendimiento (fol. 19r) (fig. 5) o durante el paso del torrente Cedrón (fol. 19v), o el desglose en cuatro miniaturas sucesivas de los tormentos que se le infligen tras la comparecencia ante Caifás (fols. 22v-24r). Imágenes que inciden, cargando no poco las tintas, en el sufrimiento de Cristo, en línea con el método empático que proponen las nuevas formas de devoción personal. Un sufrimiento que, las más de las veces, se ve acentuado a través del sistemático recurso a la tabla espinaria, presente en buena parte de las miniaturas del ciclo. Incluso en escenas en las que el arte nórdico no suele recurrir a ella, como las de Cristo ante Caifás, Herodes (fig. 6), o Pilatos, está presente en el *Speculum* valenciano.

Se ha señalado el carácter tosco y de factura no demasiado hábil de las ilustraciones que acompañan al texto²⁶. Sin duda estamos lejos de la gran miniatura salida de talleres especializados para satisfacción de un público artísticamente exigente. Cabría atribuir las que acompañan el texto del códice a un pintor no demasiado profesionalizado, claramente influido en lo formal, como plantea Benito²⁷, por el grabado xilográfico, técnica que empieza a utilizarse como medio de reproducción artística desde principios del siglo XV, para ver ampliamente incrementada su difusión en la ilustración de libros impresos. La importancia que en las miniaturas del *Speculum* adquiere el dibujo, con frecuencia perfilado a partir de una linearismo rígido que evita las sinuosidades, denota claramente la dependencia de modelos xilográficos. Bien podríamos estar por tanto ante la

²³ Es significativa a este respecto la amplia difusión de unas *Meditationis Passionis Christi*, desgajadas de las *Meditationis Vita Christi* (véase la introducción de HAUF, A., a su edición de la *Contemplació de la Passió de Nostre Senyor Jesucrist*, Barcelona, 1982).

²⁴ Citaremos a modo de ejemplos el ms. Ital. 115 de la Biblioteca Nacional de París, y el *Livre de la Passion* de la Biblioteca Apostólica Vaticana (*Codex Reginensis* 473) de finales del siglo XIV o principios del XV. El primero, precisamente una edición incompleta de hacia 1330-1340 de las *Meditationes* del pseudo-Buenaventura, contiene un total de 193 ilustraciones (RAGUSA, I. y GRENN, B., *Meditations on the life of Christ: an illustrated manuscript of the fourteenth century*, Princeton, 1977). Más próximo en espíritu al *Speculum animae* es el códice vaticano (cf. FRANK, G., "Popular Iconography of the Passion", *Publications of the Modern Language Association of America*, XLVI [1931], pp. 333-340). Coincide con el manuscrito valenciano en su carácter popular (comparten un mismo estilo pictórico un tanto torpe y desmañado), y en otorgar al texto un lugar subsidiario en relación con la imagen. Por lo demás ambos se centran en los acontecimientos de la Pasión.

²⁵ El amplio ciclo de la Pasión arranca en el fol. 13r con la conspiración de los judíos, para culminar en el 38r con la resurrección.

²⁶ BENITO, "Descripción artística...", pp. 109-111.

²⁷ *Ibid.*

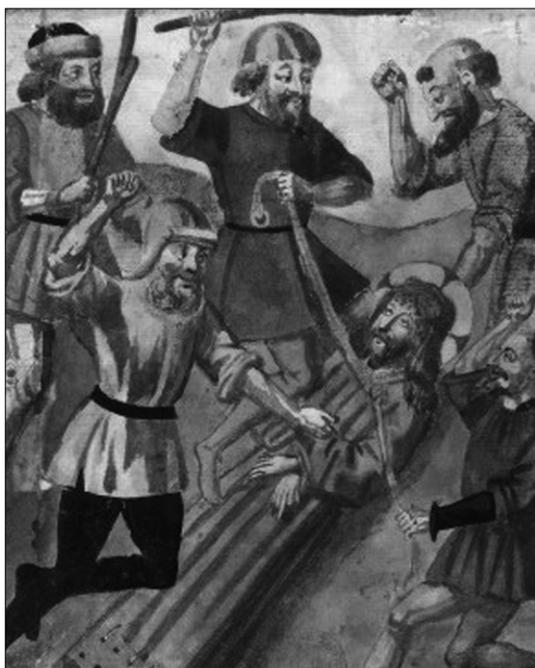


Fig. 5. *Speculum animae* (París, Biblioteca Nacional, ms. Esp. 544, fol. 19r). Cristo postrado y vilipendiado. Principios del s. XVI.



Fig. 6. *Speculum animae* (París, Biblioteca Nacional, ms. Esp. 544, fol. 19r). Cristo ante Herodes. Principios del s. XVI.



Fig. 3. Joan Reixac. El beso de Judas. Predela del retablo de la institución de la Eucaristía (Valencia, Museo de Bellas Artes).

obra de alguno de los artistas dedicados en la Valencia de finales del XV y principios del XVI a la coloración de xilografías y, en consecuencia, estrechamente familiarizado con tal técnica²⁸. Sin duda es también la xilografía la fuente iconográfica del recurso a la tabla espinaria en nuestro manuscrito. Son numerosos los grabados referidos a la Pasión que circularon en el ámbito germánico en la segunda mitad del siglo XV, y que, ampliamente difundidos por el resto de Europa, actuaron con frecuencia como modelo. Si comparamos, por ejemplo, la serie xilográfica alemana dedicada a las siete caídas (1480), frecuentemente copiada, en su integridad o en parte, a finales del siglo XV, con la miniatura dedicada en el *Speculum* a Cristo con la cruz a cuestras (figs. 3 y 4) se aprecia en ambos casos una similar configuración de la tabla espinaria, con sus orificios claramente visibles en su cara externa, y un idéntico método de sujeción de la misma a la túnica de Cristo: en ambos casos se sustituye el más habitual sistema de cuerdas anudadas a la cintura por el del cosido de aquélla a la parte inferior de la túnica a través de lo que parecen argollas o alambres.

Muy diferente es el caso de su posible representación en uno de los registros de la predela del retablo de la Santa Cena de la catedral de Segorbe, obra de Joan Reixac, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia. En la escena del prendimiento²⁹ se aprecia, tras la figura de Judas, a un personaje que, en consonancia con la nocturnidad de la escena, alza un farolillo portátil. Lleva bajo el brazo una tabla agujereada de forma regular (fig. 7). ¿Se alude a través de ella al objeto que nos ocupa? La ausencia de tal dispositivo en el resto de escenas de la predela, particularmente en la que representa el camino del Calvario, impide una afirmación categórica. Sin embargo no creo que deba descartarse por completo tal posibilidad. A pesar de que su presencia se da las más de las veces, como hemos visto en las páginas anteriores, en relación con las escenas relativas a los tormentos y vejaciones a que es sometido Cristo, no faltan ejemplos de una diferente contextualización, como es el caso de determinadas representaciones de las *Arma Christi*³⁰. Desde una perspectiva más simbólica, algunos autores, han identificado como tal la tabla que, en la hoja derecha del tríptico de Merode de Robert Campin (Cloisters Museum, Nueva York), san José se aplica en agujerear con un taladro³¹.

Sin duda Reixac debió conocer el motivo iconográfico a juzgar por las influencias de Alimbot en su obra, particularmente cuando se trata de abordar escenas de la Pasión³². Por lo demás su

²⁸ VILLALBA, A., *La miniatura valenciana en los siglos XIV y XV*, Valencia, 1964, pp. 189-196.

²⁹ Véase la ficha correspondiente, redactada por GÓMEZ FRECHINA, J., en el catálogo de la exposición *La clave flamenca...*, p. 35.

³⁰ Así ocurre en la tabla central de un tríptico de Goswin van der Weyden de 1507 conservado en el *Koninklijk Museum voor Schone Kunst* de Amberes (MARRAW, *op. cit.*, p. 171).

³¹ Pocos objetos representados en una pintura han gozado de una literatura tan amplia e imaginativa como éste. Se ha visto en él la tapa de un calentador (Panofsky), la de una caja de cebos de pesca (Schapiro), un soporte para las varas de los pretendientes de la Virgen (Minott), una pantalla de chimenea (Arasse) o, como acabo de apuntar, una tabla espinaria (Freeman, Tolnay). Esta última hipótesis encaja perfectamente en la lógica del programa al poner en conexión el anuncio de la Pasión de la tabla central (la imagen del Niño portando la cruz) con los instrumentos de la misma (los clavos, tenaza, y martillo dispuestos sobre la mesa de carpintero, útiles de trabajo del José artesano, pero también alusión a las *Arma Christi*). Por lo demás algunas representaciones de la tabla espinaria presentan una fisonomía idéntica, tanto en espesor como en la disposición de los agujeros destinados a albergar los clavos o púas (filas de agujeros situados alternativamente al tresbolillo), a la del objeto que manufactura san José en la pintura de Campin (se da esa circunstancia, por ejemplo, en una escultura de Cristo con la cruz a cuestras de la iglesia de Sainte-Gertrude de Nivelles de finales del XV). Para las diversas interpretaciones aludidas véase PANOFSKY, E., *Los primitivos flamencos*, Madrid, 1998, p. 165; SCHAPIRO, M., "Notas sobre el retablo de Merode", en *Estudios sobre el arte de la Antigüedad tardía, el Cristianismo primitivo y la Edad Media*, Madrid, 1987, pp. 22-25; MINOTT, CH., "The Theme of the Merode Altarpiece", *Art Bulletin*, 51 (1969), pp. 267-271; FREEMAN, M., "The Iconography of the Merode Altarpiece", *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, 16 (1957), p. 138; DE TOLNAY, CH., "L'autel Merode du Maître de Flémalle", *Gazette des Beaux Arts*, 53 (1959), pp. 75.

³² Cf. ALCOY, R. y BESERAN, P., "El retablo de Santa Úrsula de Poblet en el contexto de los flamenquismos hispánicos en la época de Bouts", en *Bouts Studies. Proceedings of the International Colloquium, Leuven, 26-28 November 1998*

presencia en el contexto de la predela del retablo segorbino encajaría perfectamente con las connotaciones marcadamente antisemitas observables en el tratamiento de la escena. Éstas se concentran en torno a la figura de Judas que, además de ser representado con halo negro, pelirrojo³³ y portando manto amarillo³⁴, ostenta la nariz ganchuda, supuestamente semita, tópico recurrente en la plástica gótica a la hora de configurar el imaginario morfológico del hebreo. Se crea así una figura que, trascendiendo su propia personalidad, tiende a hacer del apóstol traidor un paradigma de lo judío³⁵. Como judío se caracteriza igualmente, a tenor de su morfología facial y del paralelismo visual que se establece con Judas, al personaje que porta la posible tabla espinaria, lo que cuadraría perfectamente con el activo papel que el conjunto de la predela atribuye a los hebreos en la Pasión, apurando visualmente al máximo el recurso al tópico del *pueblo deicida*. Una circunstancia, por lo demás, común con el *Speculum animae* en el que, tanto el texto como las ilustraciones, vehiculizan evidentes sentimientos de carácter antisemita.

PAULINO RODRÍGUEZ BARRAL
Georgetown University, Washington DC

(CARDON, B., ed.), Lovaina, 2001, pp. 289-307 (esp. 303-304). Es de señalar también el hecho de que ambos pudieron ser vecinos. El 13 de septiembre de 1463, quizás tras la muerte de Luis Alimbrot, su hijo Jorge y la madre de éste, Catalina, vendieron una casa colindante con la de "*Joanis Reixach pictoris*" (BERMEJO, E., "Bartolomé Bermejo. Pintor viajero", en *La pintura gótica hispano-flamenca...*, p. 101).

³³ La negatividad asociada a la coloración rojiza del cabello es recurso frecuente en la Edad Media. La ostentan algunos de los personajes de reconocida felonía, como Caín, Dalila, Ganelon o Mordred, y, desde la época de Carlos el Calvo, pasa también a ser uno de los rasgos característicos de la iconografía de Judas, compartido, a partir del siglo XIII, con diversas categorías de excluidos como heréticos, musulmanes, vagabundos, leprosos, mendigos y, como no podría ser de otro modo, judíos. Para las connotaciones negativas de determinados colores con relación a la figura de Judas remito al trabajo de PASTOUREAUX, M., "L'homme roux. Iconographie médiévale de Judas", en *Une histoire symbolique du Moyen Age occidental*, París, 2004, pp. 197-209.

³⁴ Es un motivo generalizado en la representación del apóstol traidor al menos desde el siglo XIII. Una circunstancia que responde a una tradición que, desde esa misma centuria, ha tendido a hacer del amarillo un color en franco proceso de devaluación. Es el de los felones y mendaces y, naturalmente, el de los judíos y el de la sinagoga (PASTOUREAUX, *ibíd.*). Son numerosos los ejemplos que pueden aducirse para la representación de la sinagoga ataviada de amarillo. Por ceñirnos únicamente a lo hispánico señalaremos su presencia en el *Cristo Salvator Mundi* del Museo del Prado, o en el retablo san Ildefonso de la catedral de Zamora, obras ambas de Fernando Gallego.

³⁵ Algo que, por otra parte, se inscribe en el marco de uno de los argumentos recurrentes de la literatura *adversos iudeos* que ya desde san Jerónimo o san Juan Crisóstomo tendió a hacer de Judas la figura emblemática del pueblo hebreo. Cf. MACCOBY, H., *Judas Iscariot and the Myth of the Jewish Evil*, Nueva York, 1992, p. 101 y ss.; PAFFENROTH, K., *Judas. Images of the Lost Disciple*, Louisville, 2001, p. 17 y ss.