

LA CULTURA VISUAL EN LOS SERMONES DE SAN VICENTE FERRER
Y EN LOS ESCENARIOS DE SU PREDICACIÓN

*ON THE VISUAL CULTURE OF SAINT VINCENT FERRER'S SERMONS
AND THE SCENARIOS OF HIS PREACHING*

FRANCESCA ESPAÑOL BERTRAN
Universitat de Barcelona
<http://orcid.org/0000-0002-0847-1689>

Resumen: En el estudio se analizan los sermones de san Vicente Ferrer desde la perspectiva de la historia del arte. Por un lado, los escenarios donde predicó y su adecuación espacial e iconográfica; por otro, rastreando en los sermones las alusiones a las técnicas arquitectónicas y artísticas y las referencias estéticas e iconográficas que contienen.

Palabras clave: San Vicente Ferrer; predicación medieval; sermones; técnicas artísticas.

Abstract: In this study the sermons of Saint Vincent Ferrer are analysed from the perspective of Art History: on the one hand, the scenarios where he preached and their spatial and iconographic adaptation; and, on the other hand, the sermons, tracing the allusions to architectural and artistic techniques and the aesthetic and iconographic references that they contain.

Keywords: Saint Vincent Ferrer; medieval preaching; sermons; artistic techniques¹.

Una tabla conservada en el convento dominico de Caldas de Besaya, en Cantabria, atribuida al “Maestro de la Vista de Santa Gudula” (ca. 1470-1490), presenta a fray Vicente Ferrer predicando en una ciudad portuaria de la Europa septentrional². La escena se desarrolla junto a una iglesia y tiene como trasfondo la carga y descarga de los barcos arribados al puerto [Fig. 1]. El santo habla desde un púlpito de madera, a los pies del cual apoya su espalda un dominico, quizá el reportador del sermón, y señala a los asistentes una tabla pintada presidida por la figura de Cristo entronizado; su torso descubierto deja visible la herida de su costado y sus manos levantadas las huellas de la crucifixión. Ocupa la zona inferior una resurrección de los muertos. San Vicente predica sobre el Juicio Final, uno de sus temas recurrentes, y se sirve de un instrumento visual para reforzar su discurso.

¹ Abreviaturas utilizadas: MNAC = Museu Nacional d'Art de Catalunya.

² La tabla, con otras dos piezas procedentes del mismo mueble, cuya procedencia se ignora, llegó por donación al convento dominico donde se conserva. Se reproducen en Bermejo 1999, pp. 334-336.



Fig. 1. “Maestro de la Vista de Santa Gudula” (activo en Bruselas ca. 1460-1490). Predicación de san Vicente Ferrer. Convento dominico de Caldas de Besaya, Cantabria.

¿Ocurrió alguna vez algo parecido a lo que nos presenta el pintor? La acción homilética fue incorporada a la mayor parte de los retablos dedicados al santo, pero ninguna de las escenas conocida retoma este detalle³. Tampoco se señala en las fuentes que describen el desarrollo de sus sermones. ¿Debe-

³ El eco iconográfico de Vicente Ferrer fue proporcional a la popularidad de su culto tras su canonización en 1455 por Calixto III. La escena de su predicación, la más emblemática de su biografía, se incorpora a muchos retablos de los que fue titular. Uno de ellos, el que pintó Colantonio para la iglesia de San Pedro Mártir de Nápoles, ahora en el Museo de Capodimonte. Antoine Lonhy también la reprodujo en una tabla aislada (Musée National du Moyen Âge de París), que comparte con la precedente la deriva aristocrática de la audiencia y la gesticulación de fray Vicente; el dorado aplicado como fondo de la escena, excluye un exterior como lugar del sermón. No obstante, el pulpito, que al igual que en el caso precedente es de madera, y por lo tanto móvil, dota a la imagen de una cierta ambigüedad. Es lo que también ocurre con las miniaturas de sendos manuscritos (Toulouse, Bibliothèque Municipale, ms. 345, f. 1, ms. 346, f. 1). La predela que decidió añadirse en 1459 al retablo que le tenía por titular en el convento dominico de la Seu d’Urgell debía incorporar cinco escenas, entre ellas: “la predicació que féu davant lo papa, emperador, e rey, comtes e prínceps e infinida generació altra” (Madurell 1946, p. 280, doc. 2). Ninguna de las tablas que sobreviven del que existió en Cervera (Lleida) (MNAC de Barcelona, Musée des Arts Décoratifs de Paris), se consagra a este episodio, pero una de las dos principales presenta al santo, erguido, sosteniendo un libro abierto con su mano izquierda y señalando con la derecha la imagen del Cristo del Juicio Final que aparece dentro de una mandorla sustentada por ángeles trompeteros (MNAC). Aquí, la tabla pintada de Caldas de Besaya se ha transformado en una visión, pero la proximidad es incontestable [Fig. 2].

mos minimizar por ello el valor de este rasgo iconográfico? Creemos que no, y vamos a presentar los argumentos que apoyan este planteamiento en las páginas que siguen. Los materiales vicentinos conservados, sean sermonarios, las encuestas previas a su canonización o los instrumentos que atañen a su biografía, configuran un amplio espectro documental que ha sido abordado desde perspectivas muy diversas. Una de las más interesantes, la materialidad del sermón: un acto efímero que ha sobrevivido a través del resumen de los reportadores y del testimonio de quienes lo escucharon.



Fig. 2. Pere Garcia de Benavarre († ca. 1485). San Vicente Ferrer. Tabla principal de un retablo desmembrado del convento dominico de Cervera (Lérida). Barcelona, MNAC.

Fray Vicente Ferrer predicó durante veinte años, un dilatado período durante el cual, a su experiencia vital previa, sumó todo aquello que le ofrecían los nuevos escenarios visitados, y los hechos que vivió o conoció por otros durante este periplo. Desplazarse por los territorios a los que le llevó su misión le permitió observar paisajes naturales y monumentales diversos, una experiencia que no parece tener el eco que cabría esperar en los textos conservados. Considerando la riqueza de los ejemplos pedagógicos que maneja en sus sermones, ciertas ausencias no pueden atribuirse más que a la voluntad de síntesis del reportador que los resume, algo que se hace evidente, por ejemplo, cuando se analizan las piezas vernáculas de la catedral de Valencia editadas

entre 1932 y 1988 por José Sanchís Sivera y Gret Schib en la colección “Els Nostres Clàssics”. Lo demuestra la aproximación que hizo a este material Joan Fuster en 1954⁴. Gracias a la transcripción de las onomatopeyas, conocemos los recursos vocales de los que se servía: sonidos metálicos (xam, xam!), líquidos (xof!), de animales, caso de la gallina (cacaca!), campanas (tinch, tinch, tin, tin, dinch, dinch), distintas modulaciones vocales para recrear voces, tanto femeninas como infantiles. Sin embargo, esta riqueza informativa no es consustancial a todo el material reunido, algo que se hace extensivo a las escenas de la historia sagrada que, dependiendo del reportador, pueden recrearse con mayor o menor emotividad⁵.

Hace ya muchos años, en un estudio dedicado a los sermones compilados en los códices de la catedral de Valencia, Martí de Riquer señaló:

Al leer estos resúmenes, tan vivos, tan emotivos, tan sorprendentemente popularizantes, no tan sólo el estudioso sino el mero lector echa en falta el ambiente en que fueron pronunciados: el escenario (púlpito, plaza, tablado), condición y naturaleza de los fieles que los escuchaban (valencianos, catalanes, castellanos, piemonteses, languedocianos, bretones), actitud del cortejo de penitentes y flagelantes que seguían al santo, prodigios o milagros que a éste se atribuían, muchos de ellos recogidos en el proceso de canonización (...). El género oratorio pierde muchos de sus valores si no se conoce el ambiente en que se produjo la peroración: las Catilnarias poco nos dirían si desconociéramos el senado romano, y la proposición de Martín el Humano del 26 de enero de 1406 no la entenderíamos si no supiéramos que se pronunció en las cortes reunidas en Perpiñán⁶.

No podemos estar más de acuerdo, pero el problema reside en la dificultad que entraña recuperar estos escenarios y la atmósfera que los envolvió. Si lo que perseguimos es evaluar el peso de la cultura visual en los sermones del dominico, el reto es aún mayor, puesto que los reportadores no atendieron en exceso a este componente, que necesariamente tuvo que formar parte de la puesta en escena. Volviendo a la pregunta inicial: ¿es posible que se sirviera de las imágenes para reforzar su discurso? Creemos que la respuesta es afirmativa y que pudo acudir a las figurativas y también a las que le brindaba la arquitectura que sirvió de marco a su predicación.

⁴ Chabás 1995 [1902-1903], pp. 242-243; Fuster 1954, pp. 87-185; Martínez Romero 2002, pp. 211-229.

⁵ Los textos seleccionados y glosados por Hauf son especialmente elocuentes (Hauf 2008, pp. 94-105).

⁶ Riquer 1963-1964, p. 152.



Fig. 3. Antoine de Lonhy († ca. 1490).
San Vicente Ferrer, predicando. París, Musée National du Moyen Âge.

Las fuentes, por ejemplo, mencionan las dos cruces que abrían el cortejo masculino y femenino de la compañía que le seguía en sus desplazamientos, un signo consustancial a cualquier liturgia procesional; también aluden a las banderas con las *Arma Christi* y la Piedad que exhibían los flagelantes en sus procesiones⁷, asociadas igualmente a estos cortejos⁸. Al margen de su interés iconográfico, importa destacar que todo este material pudo instalarse sobre la tarima que se armaba en los espacios exteriores para acoger el altar y el púlpito donde Vicente Ferrer celebraba la eucaristía y acto seguido predicaba. La inmediatez de estos iconos le brindaba la posibilidad de señalarlos, e incorporarlos al sermón si lo reclamaba su argumento. Los reportadores no han transcrito esta gestualidad; sí lo hacen los pintores, que en las escenas

⁷ Montagnes 1992, pp. 333 y ss.; Esponera 2010, pp. 203-239. En Alcañíz, por ejemplo, en época moderna se veneraba la cruz “que el santo tenía en el púlpito quando predicaba” (tomamos la referencia de Velasco 2008c, p. 433).

⁸ Trexler 1972, pp. 7-41; Arasse 1977, pp. 189-263; 1981, pp. 141-146.

consagradas a la predicación, o en las tablas aisladas que preside el santo, le presentan erguido, y ocasionalmente con un brazo levantado para subrayar su acción oratoria [Figs. 2-3]⁹.

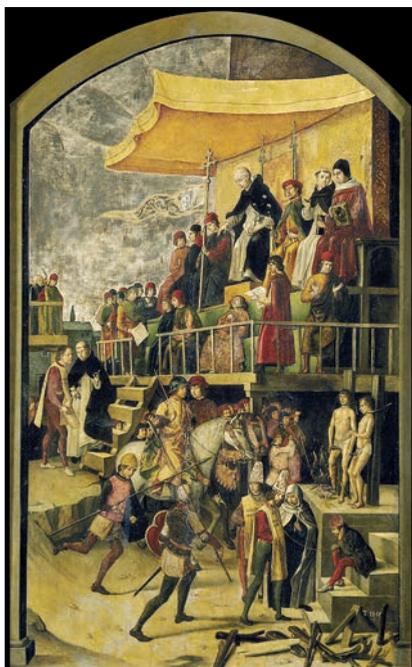


Fig. 4. Pedro Berruguete († 1504). Auto de Fe presidido por santo Domingo de Guzmán. Madrid, Museo del Prado.

El perímetro del catafalco se engalanaba y se cubría con velas para protegerlo de las inclemencias atmosféricas. El “Auto de Fe” de Pedro Berruguete del Museo del Prado [Fig. 4] permite evocar la monumentalidad de estos dispositivos que las crónicas y los libros de cuentas documentan al paso de Vicente Ferrer¹⁰. Si atendemos al uso de estos escenarios efímeros en otros contextos (entradas reales, por ejemplo), el espacio resultante no podía ser en modo alguno anicónico. Al igual que en ellos, las telas que los adornaban ostentarían alguna figuración, aquí, naturalmente, religiosa. Por otro lado, la

⁹ Véanse los estudios dedicados a la iconografía vicentina que estos últimos años han conocido una importante renovación: Almela 1957, pp. 3-30; Toldrà 2002, pp. 33-55; Kovalevsky 2004, 197-219; Velasco 2008a, pp. 235-268; 2008b, pp. 267-286; Rusconi 2016; Toldrà 2006; Calvé 2016.

¹⁰ Cf. Rosselló 1987, pp. 81-84.

reproducción ocasional de alguna misa de campaña en la pintura gótica, confirma la presencia de una tela pintada sujeta a un bastidor sobre el altar; un “retablo ligero” que se recogía al concluir la eucaristía y que era transportado en el mismo baúl que los vasos sagrados y los indumentos necesarios al culto. Es lo que se muestra en las tablas de finales del XV (1484-1488) dedicadas al milagro de los Corporales, existentes en la colegiata de Daroca.



Fig. 5. Sano di Pietro († 1481). San Bernardino predicando en la Plaza del Campo en 1445. Siena, Museo dell’Opera del Duomo.

Descubrimos el mismo dispositivo en la tabla de la predicación de Bernardino de Siena en la plaza del Campo de su ciudad natal en 1445, de Sano di Pietro¹¹. El santo ocupa un púlpito elevado, adelantado hacia la concurrencia, y señala la tabla presidida por el anagrama del nombre de Cristo, “JHS”, sobre el que versaron muchos de sus sermones [Fig. 5]. Por detrás se prolonga un entarimado cuyo perímetro está delimitado por una serie de tapices o telas pintadas. Allí se sitúa el altar decorado con un “retablo ligero”, de nuevo una tela pintada. Neroccio di Bartolomeo Landi también reprodujo esta prédica, aunque excluyendo los detalles que acabamos de glosar. Ese año la acción homilética del santo tuvo otro escenario: la plaza situada frente al convento franciscano. Sano di Pietro la plasmó en una segunda tabla custodiada con la primera en la catedral. La escenografía es más sobria. Desde un púlpito de madera móvil, el predicador se dirige a los devotos, a quienes señala el crucifijo que sostiene [Fig. 6]. De acuerdo con las prescripciones de Bernardino, y como ya ocurría en el caso anterior, hombres y mujeres están separados por una valla. Los detalles incorporados por Sano di Pietro no son anecdóticos. Para el público indocto que asistía al sermón, esta deriva figurativa que

¹¹ Cf. Rusconi 2016. En este volumen se reúnen los estudios que el historiador ha venido dedicando a la predicación y a su iconografía, con una atención especial a san Vicente Ferrer.

formaba parte de la puesta en escena era importante, como lo era, según lo destaca la historiografía, la gestualidad de Vicente Ferrer¹². No obstante, en el caso de esta última, su eco entre los reportadores es desigual. En Bernardino de Siena, la tabla con el anagrama cristológico o el crucifijo esculpido fueron instrumentos eficaces en su predicación y lo certifican las fuentes escritas y, como hemos visto, también los documentos iconográficos. Puede que en el caso de Vicente Ferrer ocurriera lo propio.

Considerando el cuidado puesto en los detalles de sus entradas en las ciudades, resulta inimaginable (aunque no se consigne) que fray Vicente Ferrer dejara de utilizar, no sólo las imágenes integradas en el cortejo que le seguía, sino lo que le brindaba el propio entorno urbano, sede de su apostolado. Respecto a lo primero, recordemos que convivió con la doctrina de la *Devotio moderna*, que propugnaba practicar la meditación a partir de la lectura de textos devotos en espacios retirados favorables al recogimiento. Las imágenes instaladas en ellos también devenían instrumento de la meditación¹³. En el retablo dedicado al santo de San Pedro Mártir de Nápoles, Colantonio lo presenta arrodillado en su celda ante una tabla con la Virgen y el Niño [Fig. 7] y el *Tratado de la vida espiritual* que compone confirma su adhesión a estas prácticas¹⁴. También lo hacen algunos de sus sermones. En uno de ellos evoca dos episodios del Nuevo Testamento, separados temporalmente, el primero de los cuales es prefigura del otro. Al partir José hacia el Templo para circuncidar a Jesús, María en su cámara va estableciendo la correspondencia entre lo que va aconteciendo y la futura Pasión. A su regreso, tras colocar al Niño en la cuna, imagina: *que-l breçol serie lo moniment. Depuix, quan lo tench en lo breçol, ella plorava pensant que-l die de la sepultura ella plorerie sobre-l moniment* etc.¹⁵ En otros sermones vicentinos la imagen es parte de la experiencia contemplativa: *quiscú de vosaltres voleu haver retaulles en casa: en aquest nom Jesús se represente la Passió de Jhesús*¹⁶, leemos en uno de ellos. Este párrafo encabeza una reflexión sobre el nombre de Jesús y la correspondencia de cada una de las letras con su Pasión, para acabar recomendando a los laicos que lo invoquen en situaciones adversas por su valor apotropaico¹⁷.

¹² Cf. nota 4.

¹³ Significativas las recomendaciones de f. Antoni Canals en su *Exposició del Pater Noster* (Vives 1956, p. 141).

¹⁴ Se edita en Garganta, Forcada 1956, pp. 463-541, y especialmente pp. 505 y ss.

¹⁵ Vicente Ferrer, *Sermons*, ed. Sanchís, Schib 1932-1988, VI, pp. 251-252

¹⁶ *Ibidem* VI, p. 254

¹⁷ Hemos contextualizado estas recomendaciones en Español 2011, pp. 175 y ss.



Fig. 6. Sano di Pietro († 1481). San Bernardino predicando en el exterior del convento franciscano de Siena en 1445. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.

La correlación imagen-experiencia espiritual que acabamos de analizar se reitera en otra pieza que tiene la Crucifixión como epicentro:

Item, hun pintor, quan vol pintar hun bell retaule, ab la mà fa les ymages. Axí, guarda Déus quantes creatures ha creades, que ell les ha fetes totes ab la sua infinita virtut, e guarda quiny retaule és aquest món; e, quan tu veus la ymaga del crucifixi.

Ahí comienza la meditación¹⁸. En ocasiones, aunque no se aluda explícitamente al icono, quienes asisten al sermón acaban por “visualizarlo”. Es el caso de la Virgen con el Niño, alrededor de la cual gira una de las piezas dadas a conocer por Roque Chabás¹⁹.

Estos ejemplos descubren el pensamiento de Vicente Ferrer sobre el uso de la imagen en las prácticas devocionales privadas, del que se pudo beneficiar la espiritualidad bajomedieval compartida públicamente. Cuando los predicadores incorporan al sermón un determinado icono, lo utilizan según los mismos parámetros que justifican su instrumentalización en la intimidad. De ahí que partiendo del concepto “iconografía de la arquitectura” acuñado

¹⁸ Vicente Ferrer, *Sermons*, ed. Sanchís, Schib 1932-1988, II, p. 14.

¹⁹ Chabás 1995 [1902-1903], pp. 280-281.

por Richard Krautheimer²⁰, también sea factible ponderar la adecuación de la prédica a los espacios donde se desarrolló.



Fig. 7. Niccolò Antonio, Colantonio (ca. 1420). Retablo de san Vicente Ferrer para la iglesia del convento dominico de Nápoles. Nápoles, Museo di Capodimonte.

La dificultad para encontrar lugares aptos donde acoger a las multitudes que se congregaban para oírle, obligó a recurrir a los espacios cementeriales. Sucede en Montpellier, donde se detiene a finales de noviembre de 1408, camino de Perpiñán²¹. En este caso es el cementerio del convento de su orden. De los temas que desarrolló durante los nueve días que permaneció en la ciudad, el primero versó sobre el Juicio Final, los tres siguientes sobre el Anticristo, otro sobre san Nicolás, y los dos últimos sobre el fin del mundo y la Concepción de la Virgen. La temática se nos antoja especialmente adecuada para ese particular contexto. Años después recurre al mismo escenario en Castres (24 de mayo de 1416)²². A comienzos del siglo XV, los cementerios de los conventos mendicantes habían acumulado casi dos siglos de memoria funeraria. Destinados a los laicos afines a su ideario, se situaban al exterior de

²⁰ Krautheimer 1942, pp. 1-33.

²¹ Dérens 1997, p. 338.

²² Riquer 1963-1964, p. 160.

las dependencias comunitarias y, al igual que los cementerios urbanos, habían ido modelando su naturaleza mediante los sepulcros instalados en los arcosolios de sus muros perimetrales, y los ciclos pictóricos que complementaban esos *loculi* o los muros de las pandas claustrales. El claustro de la catedral de Lleida tenía este mismo sesgo cuando Vicente Ferrer predicó allí en 1409 y de nuevo en 1414²³. La secularización de la canónica lo había convertido en el principal cementerio urbano de la ciudad y los enterramientos que se repartían por sus galerías y capillas, a la par que la decoración de sus muros interiores (en la que tenía cabida una figura de la muerte), le conferían la idoneidad necesaria, de haber tratado temas similares a los desarrollados en Montpellier²⁴. Ignoramos donde predicó en la ciudad de Tarragona en 1410²⁵, pero es tentador situar al dominico a los pies de la catedral, cerca del Juicio Final que se había incorporado a la puerta monumental avanzado el siglo XIV; indudablemente uno de los mejores escenarios para sus evocaciones apocalípticas.

En otras ocasiones el enclave elegido no parece tener tanto peso. En Barcelona, Valencia o Mallorca se recurrió al huerto del convento de la orden²⁶. En Vic, en 1409, a la gran plaza que se acababa de incorporar al entramado urbano, una de las señas de identidad del emergente poder municipal²⁷. Puede que en este caso no debamos desechar su afinidad al contenido del sermón, habida cuenta del objetivo que se perseguía con la presencia de fray Vicente en la ciudad: acabar con el enfrentamiento de los Malla y los Sabasona que disturbaba la vida de los vicenses. Aunque tratándose del *Mercadal* no pueden descartarse los beneficios derivados de su capacidad espacial: que

²³ Fray Vicente ya conocía la ciudad por haber estudiado en ella. Como predicador, la visitó en dos ocasiones: en 1409-1410 y en 1414. En su primera estancia (14 de diciembre a 7 de enero) predicó un total de 24 sermones, uno de los cuales en el claustro (Villanueva 1851, p. 248, doc. XI). El segundo viaje coincidió con el período cuaresmal; llegó el 1 de marzo y al día siguiente pronunció su primer sermón de nuevo en el claustro catedralicio. Se consigna en el sermonario del archivo de Ayora (Vicent Ferrer, *Colección de sermones de cuaresma*, ed. Robles Sierra, 1995). Sobre la estancia en tierras leridanas: Velasco 2008b, pp. 267-284.

²⁴ El claustro leridano como cementerio urbano en Español 2003, pp. 353-367.

²⁵ Su estancia en Tarragona duró 9 días. Cf. Blanch 1951, II, pp. 98-99; Morera 1982, II, pp. 750-751.

²⁶ Para Barcelona (1408), la crónica de fray Pere d'Arenys, señala: "Hic predicabat per plateas civitatis, et fratres habuerunt dimittere ortum conventus et destruere, et predicabat in orto et suam missam valde mane celebrabat, et tota civitas eum sequebatur..." (Arenys 1975, p. 43). Para Valencia (1412): "Lo consell [de Valencia] ordena foren pagades les despeses fetes en fer los cadafals e banchs al hort de predicadors per lo Sermo de Mestre Vicent Ferrer", (Carreras 1930, p. 276). En Mallorca se documenta el recurso a este mismo espacio en 1413 (Rosselló 1987, p. 77).

²⁷ Respecto a su acción homilética en las plazas: para Barcelona en 1408, véase la nota anterior; Valencia, 1410 (*Llibre de memòries*: "La ciutat ordena que fosen prestades veles e xarcies de la tarazana per cobrir les plazes hon deuia predicar e fosen fets cadafals hon oysen los jurats la santa predicació", Carreras 1930, p. 221); Reus, 1410 (Bofarull y Brocá 1959, I, pp. 39-40). En el caso de Balaguer pudo recurrirse también al *Mercadal*.

se haya buscado resolver un problema cívico en el ámbito más representativo por entonces de ese poder es cuanto menos sugerente²⁸.

En ciertos casos, a causa de la afluencia de público, la predicación pudo desplazarse a un área suburbial. Ocurrió en la ciudad de Toledo en 1411. La catedral resultaba insuficiente para acoger a la multitud congregada y se levantó un tablado en el llano donde se vendía la madera de la ciudad, donde fray Vicente celebró la eucaristía y predicó²⁹. Colantonio recrea un lugar parecido en el retablo de San Pedro Mártir de Nápoles [Fig. 8].



Fig. 8. Niccolò Antonio, Colantonio (ca. 1420).
Predicación de san Vicente Ferrer. Nápoles, Museo di Capodimonte.

La llegada a una ciudad de fray Vicente estaba sujeta a un estricto protocolo, inexistente en el período inicial de su misión apostólica³⁰. Muchos elementos constitutivos del ritual confirman la extrema atención puesta en la escenografía. Su entrada, él a lomos de un asno, los integrantes de la compañía, a pie, y uniformados (vestían todos ellos la misma indumentaria), era celebrada con un retoque de campanas. La dimensión festiva que aportaba su

²⁸ Cf. Martínez Ferrando 1955, pp. 37-38, doc. 15. Sobre su estancia en la ciudad y las razones para atraerlo a ella, García García 1951-1954. Nuevas referencias, en Martínez Ferrando 1955, pp. 35-38, 40-49, docs. 13-15, 17, 19-20.

²⁹ Cátedra 1994, p. 666.

³⁰ Montagnes 1992, p. 333 y ss.; Esponera 2010, pp. 203-239.

sonido, un trasunto sacro de la música interpretada por los juglares en otro género de entradas³¹, y la presencia de los representantes de la ciudad que salían a recibirlo, proporcionaba al *adventus* del predicador un rango similar al de las entradas reales; la inmediata visita a la catedral, o a la iglesia principal del lugar, era un acontecimiento también compartido con éstas³². El asno, no obstante, situaba el acontecimiento en su exacto contexto. En su calidad de legado de Cristo, fray Vicente emulaba la “Entrada de Jesús en Jerusalén”, y el paralelismo no era gratuito: protagonizaba una réplica del acto que había inaugurado la cuenta atrás en la Pasión y Muerte de Cristo³³. En el contexto apocalíptico en el que se movió su pensamiento, esta recreación resulta muy significativa. Los testimonios oculares informan que, antes de entrar, descabalgaba, y arrodillado en el suelo, con las manos en oración, elevaba sus ojos al cielo e invocaba a Dios y a los santos. Toda su “familia” hacía lo propio. Después, todo el cortejo se encaminaba a la catedral, o a la iglesia del lugar, donde fray Vicente, tras arrodillarse y rezar ante el altar, bendecía a los presentes. Tras ello se trasladaba al convento donde tenía su posada.

Por lo general llegaba de día. Por la tarde celebraba la eucaristía, que era extraordinariamente emotiva (acostumbraba a llorar), y a continuación pronunciaba el sermón. Esta puesta en escena y todo lo que venía después tenía por objeto conmover a un auditorio previamente sugestionado. No olvidemos que su visita era conocida de antemano, y que para reunir la mayor concurrencia posible se publicitaba desde el púlpito o se pregonaba por las calles. A pesar de utilizar una lengua que resultaba ininteligible para muchos de los asistentes, seducía al auditorio. Durante la estancia de Benedicto XIII en la ciudad de Génova, el aragonés Martín de Alpartil le escuchó predicar. En su crónica recoge sus impresiones:

El 8 de julio, llegó el maestro Vicente Ferrer, en otro tiempo confesor del papa, que cada día celebraba misa mayor en el monasterio de los Predicadores, en un tablado erigido en el prado del claustro y, terminada la misa, predicaba ante un gran número de

³¹ Esta asimilación, aunque en otro contexto, la establece fray Vicente Ferrer en sus sermones: “Car les campanes són les trompetes e nafils...” (Vicent Ferrer, *Sermons*, ed. Sanchís, Schib 1932-1988, VI, p. 110).

³² Ha señalado esta correspondencia Martínez Romero 2008, pp. 108-109.

³³ En sus sermones, dirigidos a quienes habían sido testigos de su llegada a la ciudad, recordaba que Jesús no había cabalgado nunca un caballo, y que en su entrada en Jerusalén lo había hecho a lomos de un asno: “Ara, qual és lo cavall en què cavalcava Jesuchrist? Que jamás cavalcà sinó en ase o somera” (Vicent Ferrer, *Sermons*, ed. Sanchís, Schib 1932-1988, VI, p. 201). Otras referencias en: *Ibidem* V, p. 232-234. También señala esta particularidad en uno dedicado a san Martín (*Ibidem* IV, p. 255). Se trata en todos los casos de enfatizar una humildad que le significaba a él mismo y que no pudo pasar desapercibida entre los que se congregaban para oírle.

gente del pueblo. Y yo, que escribo esto, un día que le oí, estando rodeado por una multitud, dije en voz alta que me admiraba de cómo, escuchándole gentes de lenguas tan distintas, aunque él con dificultad hablaba la lengua valenciana, lo comprendían; y uno de los que estaban a mi alrededor, una persona bastante honesta, alemán, me preguntó: “¿Qué decís?”. Y yo le respondí las mismas palabras. Y él me contestó: “Ciertamente yo soy alemán y no hace mucho tiempo que estoy en estas tierras; pero entiendo tan bien al maestro como si hablase en mi lengua materna”. Por ello, yo me quedé estupefacto; pero pensé que el Espíritu Santo infundía la misma inteligencia que en tiempos de la predicación de los apóstoles³⁴.

Vicente Ferrer predicaba de día, pero también podía hacerlo al anochecer. En este caso el clímax era aún mayor: el sermón precedía a la procesión de los flagelantes, que se penitenciaban al clamor de *Miserere*³⁵. Las fuentes refieren la conmoción que generaba en los asistentes, de ahí su deseo de integrarse en la “compañía”³⁶.

La visión que tuvo Vicente Ferrer estando enfermo en el convento dominico de Aviñón el 3 de octubre de 1398, determinó su vida como predicador itinerante. Así lo reconoce en la carta que envió al papa Benedicto XIII, el 27 de julio de 1412³⁷, y en uno de los sermones que predicó en Toledo en 1411, donde describe lo acontecido amparándose en la tercera persona:

otra revelaçion que fue fecha a un religioso que es vivo, yo pienso. E estava enfermo de muy grand enfermedat e aquel religioso avia muy grand devoción con sant Françisco e con santo Domingo. E él rogáuales que rogassen a Dios que le diesse salud, e el religioso fue arrebatado en espíritu contra el çielo e vido a Ihesú Christo que

³⁴ Alpartil 1994, pp. 151-152. Sobre las dotes de Vicente Ferrer en este campo, véanse las acotaciones de Renedo 2014, pp. 80-81.

³⁵ En sus sermones alude repetidamente a la “compañía”: al número de integrantes (Vicent Ferrer, *Sermons*, ed. Sanchís, Schib 1932-1988, III, p. 279), a sus prácticas litúrgicas (*Ibidem*, VI, p. 163), a cómo y a quiénes proveen sus necesidades (vestido, alimento, medicinas) (*Ibidem*, III, p. 279, IV, p. 9, VI, p. 193), al sentido de las prácticas penitenciales colectivas y a su desarrollo (*Ibidem*, I, p. 107, 112; *Ibidem*, III, p. 71, 279; *Ibidem*, IV, p. 23, 31). En más de una ocasión justifica que la procesión de flagelantes se haga de noche.

³⁶ Incluso hay testimonios que certifican la voluntad de emular estas prácticas. Parece un eco de la misión del dominico en el área tarraconense la noticia que pasamos a glosar. La autoridad eclesiástica de la diócesis tarraconense fue alertada en 1413 de que un laico que se hacía llamar “el apóstol” había predicado de noche en la localidad de Prades y que, a lo largo de la procesión que siguió al sermón, su compañero se había disciplinado: “aparegué un home que-s feia dir lo apóstol, lo qual sent secular y llayc predicave de nit ab gran concurs de gent, perquè tenia embelesat tot lo poble; y després del sermó feia una professó, portant devant una creu; y un company que menava ab si se disciplinave, fent algunas accions y cerimònies no aprovades” (Blanch 1951, II, p. 92).

³⁷ Fages 1905, pp. 213-224. Edita este párrafo Montagnes 1988, pp. 193-198.

estava en una c athedra e santo Domingo e sant Francisco estaban deyuso d' el, e fazian ora ion...³⁸

Durante los años que anteceden a ese hecho, había profesado en el convento dominico de su Valencia natal en 1367; sus estudios de filosofía, teología y lógica le habían llevado a Barcelona, Lérida y Toulouse. Se le había designado predicador general de la Orden en 1389. Frecuent  a la familia real como confesor, y en 1395 pasó a serlo del papa al alcanzar esta dignidad Pedro de Luna que gobernó la Iglesia como Benedicto XIII. Su estancia en Avi on se prolong  cuatro años, y en 1398, tras su Visión, inició su periplo como legado de Cristo (*a latere Christi*, según el mismo lo reconoce). Esta actividad se prolong  hasta su muerte en la ciudad bretona de Vannes el 5 de abril de 1419 (20 años) y ha dejado un rastro indeleble. No solo conocemos su itinerario y numerosos documentos que atañen a su biografía, sino los resúmenes de muchos de sus sermones³⁹.

En ellos Vicente Ferrer se sirve de *exempla* artísticos, tanto arquitectónicos como referidos a las artes visuales, sea a sus aspectos técnicos o a su dimensión iconográfica. Alude a la actividad del pintor y a la del orfebre, también recurre al vidrio y a su cualidad traslúcida en variados contextos. Uno de los pocos trabajos que ha puesto el foco en estas cuestiones, se presenta bajo el enunciado *Sant Vicent contra el pintor g tic*⁴⁰. Vamos a retomar alguna de los asuntos que se tratan en él, pero partiendo de un hecho que nos parece sumamente importante:  C mo construyó su memoria visual fray Vicente? La cuestión no es baladí, puesto que el análisis pormenorizado de su cultura figurativa confirma que su información va más allá de lo vernáculo.

La misión apostólica que asumió en 1398 le puso en contacto con paisajes y escenarios monumentales muy diversos. Por entonces ya había vivido en ciudades que destacaban por su cosmopolitismo. Lérida y Toulouse, donde había estudiado, eran centros universitarios reputados y enclaves donde conflu n gentes de origen muy dispar. A finales del siglo XIV, Avi on seguía siendo un *reino* dentro del reino de Francia, y el papa y su entorno se dejaban seducir por el carácter novedoso de las manufacturas artísticas que llegaban desde el Norte, o desde Italia, y competían por ellas⁴¹. Era un lugar opulento, en el que recalaron artífices procedentes de puntos muy diversos de occidente.

³⁸ Cátedra 1994, p. 571. También se alude a este sermón y al episodio de la revelación en la *Relación a Fernando de Antequera sobre algunos aspectos de la predicación toledana de san Vicente* que se transcribe como apéndice (*Ibidem*, p. 672).

³⁹ Sobre su periplo, Riera 2013. Un estado de la cuestión sobre los estudios dedicados a su figura y a la edición y estudio de sus sermones, en Perarnau 1999a, pp. 9-62.

⁴⁰ Toldr  2002, pp. 37-55.

⁴¹ Brun 1943, pp. 327-346.

Vicente Ferrer residió en Aviñón casi cuatro años y en su calidad de confesor de Benedicto XIII tuvo acceso al palacio papal: a los espacios representativos y a las estancias privadas, a los ámbitos culturales y a la biblioteca (los sermones informan de su familiaridad con ciertos manuscritos custodiados en ella). Conoció el soberbio edificio y la exquisita decoración pictórica de sus interiores. Probablemente también visitó el tesoro custodiado en la *Magna turris*. También debió frecuentar Villeneuve-les-Avignon, con la cartuja erigida bajo los auspicios del papa Inocente VI, y las residencias de recreo que habían levantado los cardenales. En la Francia meridional no existía un enclave comparable. ¿Hay algún eco de todo ello en su obra? La cuestión también puede plantearse a la inversa: ¿la predicación del dominico pudo influir en la popularización de ciertos temas que conoció durante su misión como legado de Cristo?

Para establecer una correspondencia fiable entre sus posibles experiencias y las citas artísticas que decoran sus sermones, habría que contar con la datación segura de estas piezas, pero, salvo excepciones, conocemos la cronología de los manuscritos, pero no la de los materiales que se reúnen en ellos. Es el caso de compilaciones que se corresponden con etapas concretas de su misión (Suiza, 1404; Castilla, 1411-1412; Valencia-Cataluña, 1413-1414, por ejemplo), donde constatamos que tanto los temas como los *exempla* a menudo son reiterativos.

En su momento, Martí de Riquer estableció la correspondencia de las primeras 51 piezas recogidas en el volumen inicial de los sermones vernáculos publicado en 1932 en la colección “Els Nostres Clàssics” por José Sanchís Sivera, con el itinerario de la predicación vicentina en el Languedoc el año 1416 (del 27 de mayo al 28 de julio)⁴², un camino que ha tenido continuidad en los trabajos de Adolfo Robles sobre las piezas del manuscrito de Ayora que corresponden al viaje de Valencia a Cataluña de 1414⁴³. Pedro Cátedra ha hecho lo propio con el material reunido en el ejemplar referido a la predicación castellana de la Real Academia Española (ms. 294)⁴⁴. A partir de esta documentación se ha establecido el itinerario de maestro Ferrer por los territorios peninsulares⁴⁵. No obstante, queda por determinar la cronología definitiva de este corpus homilético, un extremo que si pretendemos construir una suerte de memoria visual del predicador resulta fundamental⁴⁶.

⁴² Riquer 1963-1964, pp. 151-168.

⁴³ Vicent Ferrer, *Colección de sermones de cuaresma*, ed. Robles Sierra, 1995.

⁴⁴ Cátedra 1994.

⁴⁵ Riera 2013.

⁴⁶ Josep Perarnau ha realizado una primera sistematización de los sermones vicentinos a partir de los temas bíblicos que desarrollan, pero no se presentan en orden cronológico: Perarnau 1999b, pp. 479-811.

En sus sermones aborda temas que en el arte gótico adoptaron formas diversas dependiendo de las tradiciones iconográficas imperantes. En ocasiones se hace eco de especificidades que son del todo ajenas a los territorios de la Corona de Aragón. Sucede con el comentario que inserta en uno de sus sermones sobre la Pasión: *e per ço Jesuchrist se volch despullar ans que muntàs en la creu*⁴⁷, que a nuestro juicio podría evocar una variante que tuvo especial fortuna en las escuelas pictóricas italianas, según la cual, Jesucristo, tras desprenderse de sus indumentos, se encaramó a la cruz mediante una escalera⁴⁸. Vicente Ferrer no siempre recurrió a este episodio en similares términos, pero la cita extractada es significativa con respecto a la perspectiva que queremos adoptar en este estudio. La misma que puede aducirse en el caso del sermón vernáculo sobre el Juicio Final publicado por primera vez por José Sanchís Sivera en 1926. Se afirma en él:

com estarà la verge Maria e los sants?; de la verge Maria dien alguns, e axí ho pinten los pintors, que estarà agenollada, pregant per nosaltres: no es ver; donchs, com estarà? Ella seirà axí com a conjutge e advocada del seu fill (...) los apòstols axí mateix en cadires⁴⁹.

Evoca este episodio en Zaragoza el año 1414. En los reinos peninsulares la escena fue pintada según los parámetros discutidos por el predicador⁵⁰. No obstante, a finales del siglo XIV, al comienzo de su misión apostólica, la Virgen y los Apóstoles ya aparecían entronizados en algunos de los Juicios Finales más emblemáticos del arte gótico italiano, el del Camposanto de Pisa, entre ellos⁵¹. Por lo tanto, pudo conocer esta variante iconográfica que le complacía mucho más que la recurrente en ámbito peninsular.

También podemos acudir a los maestros trecentistas de las escuelas sienesa y florentina para glosar un símil que fue especialmente grato a maestro Ferrer. Recordemos el empeño de Giotto di Bondone por representar convincentemente los espacios exteriores o las arquitecturas de los episodios de la historia sagrada. Los hermanos Lorenzetti se interesaron por estas mismas experiencias y en su caso, además, en el ciclo del “Buen y el Mal gobierno” del Palacio Público de Siena: convirtieron el paisaje en sujeto pictórico. En este

⁴⁷ Vicent Ferrer, *Sermons*, ed. Sanchís, Schib 1932-1988, VI, p. 66.

⁴⁸ Schiller 1972, figs. 301-303.

⁴⁹ Sanchís Sivera 1926, p. 428. Véase también Vicent Ferrer, *Sermons*, ed. Sanchís, Schib 1932-1988, p. 273.

⁵⁰ Es lo que ha puesto de relieve Toldrà 2002, p. 47.

⁵¹ Sobre éste y otros testimonios italianos, Baschet 1993.

camino hacia la ficción visual, abanderado por el arte trecentista italiano⁵², nos interesa traer a colación una obra perdida de Ambrogio: el mural fechado entre 1324-1327 del claustro del convento franciscano de Siena, donde reprodujo una tempestad que admiró a sus contemporáneos. Su originalidad residía tanto en el tema, como en su verosimilitud. Lo recuerda Giorgio Vasari en la biografía del pintor⁵³.

Vicente Ferrer debió de apreciar una pintura en la que se representaba el fuego con gran destreza y evocó esta experiencia visual en varios sermones al tratar del escenario infernal: *axí com lo foch pintat no és calt*, afirma al hilo de su reflexión⁵⁴. Indudablemente ese fuego no calienta, ni quema, pero el artificio que envuelve la imagen lleva a pensar lo contrario. Ignoramos qué efecto le causaron los murales del palacio papal que se encuadraban en esa misma línea y que necesariamente tuvo que conocer. En particular los de la denominada “Cámara del ciervo”⁵⁵. Aunque en una ocasión alude a la “Fuente de la vida” y la sitúa en un marco semejante⁵⁶, no parece referirse a la de la sala aviñonesa, convertida en un maravilloso parque de caza, merced a la capa pictórica de sus muros.

El valor de la pintura como ficción reaparece en otros sermones vicentinos. Cuando invoca, por ejemplo, el retrato encargado por un rey para conocer la apariencia de su futura esposa:

Quan hun rey vol pendre muller, comunament la pren d’altre regne; mas, per tal que com ell no la pot veure, si ja no-y anava, ell

⁵² Cf., Pächt 2011. Citamos la edición italiana del trabajo publicado inicialmente en inglés en 1950.

⁵³ Vasari 2002, p. 142: “La composición ocupa una pared entera del claustro y representa a un joven que se hace monje y que se dirige con otros hermanos a tierras del Sultán, donde son derrotados y condenados a la horca; luego les cuelgan de un árbol y los decapitan mientras estalla una espantosa y horrible tormenta. En esta pintura, el artista reprodujo con gran destreza la lucha de las figuras contra la violenta agitación del aire y supo plasmar la furia de la lluvia y de los vientos. Los artistas modernos han aprendido de estas figuras el modo y el principio de una creación inusitada hasta entonces, por la cual el artista se hizo merecedor de infinitos elogios”.

⁵⁴ “Axí com lo foch pintat no és calt en comparació del foch que usam, axí aquest foch ja vehets que creme les persones e les roques, en comparació és fred del de infern” (Vicente Ferrer, *Sermons*, ed. Sanchís, Schib 1932-1988, III, p. 231). En otro sermón, invocando el Apocalipsis, señala: “i que lo foch nostre que fem, no és sinó foch pintat al de infern; pensa si deu ésser gran que si l’anima escapave de aquell foch, trovaria refrigeri en aquest que fem, e nosaltres no-l gosam tocar” (Vicente Ferrer, *Sermons*, ed. Sanchís, Schib 1932-1988, I, p. 189). Llamamos la atención sobre estos párrafos en Español 2002, p. 117s.

⁵⁵ Para estas pinturas y su cronología: Castelnovo 1991, pp. 34-51. Su iconografía, en Anheim 2008, pp. 57-124.

⁵⁶ “E veus que dien que en lo món havie una font jove, e que axí la appellaven e que les gens que s-i bategaven, que tornaven jovens. E axí ó pinten alguns pintors” (Vicente Ferrer, *Sermons*, ed. Sanchís, Schib 1932-1988, IV, p. 184). Tampoco la historia del ciervo que introduce en otro sermón encaja con lo representado en Aviñón (*Ibidem*, IV, p. 187).

demana a aquells qui tracten lo matrimoni quinya és, e per millor certificar-se'n, ha hun bon pintor que sàpie ben pintar, e fan que la pinte en un drap, e axí-u fan; e, qual la li han portada, ell la reguarde: "Oo, tan bella dona tinch yo!", e bese la figura, per amor de la sua esposa, e tenen-la en una paret penjada⁵⁷

Partiendo del mismo fondo, la fuerza de la imagen, retoma este asunto en otro contexto⁵⁸. Los embajadores que intervenían en las negociaciones previas a una boda real o principesca, informaban a su regreso de las peculiaridades físicas de la novia. La descripción oral pudo completarse ocasionalmente con la medida corporal obtenida por medio de un cordel, y a partir de un cierto momento, con el retrato de la candidata, que deviene fidedigno gracias a las innovaciones pictóricas de comienzos del XV. No obstante, cuando Vicente Ferrer trata del retrato esto todavía no ha ocurrido⁵⁹.

Avanzado el siglo XIV la circulación en la Corona de Aragón de lo que las fuentes trecentistas denominan *retrato* está acreditada documentalmente. En 1395, el mallorquín Francesc Comes, ejecutó los del rey de Inglaterra y del duque de Lancaster por orden de Juan I⁶⁰. Estas pinturas se han perdido, pero no podían sobrepasar el horizonte de lo representativo, puesto

⁵⁷ Vicent Ferrer, *Sermons*, ed. Sanchís, Schib 1932-1988, I, p. 197. En uno de los sermones predicados en Castilla (entre los días 7 y 12 de febrero de 1412) recurre a este mismo símil, con variantes: "Era un rrey muy fermoso e quería tomar mugier, e traíanle muchos casamientos. E singularmente, le traían la filla de otro rey e era muy fermosa doncella a maravilla. E este rey tanto la deseaba ver que non sabía qué fazer. E siempre le enbiava decir que viniessse ayna a fazer las bodas con él. E ella tardávalo muy mucho, e el rrey en tanto moría de deseo. E desde nos vido otro remedio, envió allá un pintor que fuesse a do ella estava, e que le traxiessse pintada la figura della en una tabla. E el pintor fue allá. E como era muy sotil, así la pintó e la figuró como ella era tanmanña e tan fermosa que non le erró cosa alguna. E tráxola al rrey. El rey, desde que vido la figura de su enamorada, abraçola e bésola. E cada día del mundo la abraçava e la besava e non se fartava de mirarla, nin de abraçárla. E si comía o bevía o folgava o dormía, a par de sí la ponía. E todo esto fazía por el amorío que con la otra tenía. E catad que vino después la esposa, fija del otro rey, e desde que fue venida a ella abraçava todavía e con ella folgava e con ella dormía e a ella amava e a ella quería. E tomó la ymagen e fizola guardar e mandóla poner en su cámara en lugar onde todavía la viesse, por que en la su memoria sienpre la toviese. E mandó so grant pena que ninguno non la desfeziessse, maguer que con ella non dormía de noche nin de día, ca fuera grand locura dexar la cosa propia por la su figura" (Cátedra 1994, p. 392).

⁵⁸ "Hun home havie una bella muller, e hun altre hom se enamorà d'ella, e ella d'ell; finaliter, que tant amava la dona, que féu pintar una ymaga a semblança d'ella. E què féu? Pres la ymaga e portà-la a casa del marit e menà-sse'n la dona, e lo marit vingué e abraçà-la e besà-la etc." (Vicent Ferrer, *Sermons*, ed. Sanchís, Schib 1932-1988, III, 293). El mismo asunto, en el sermón predicado en Ayllón en septiembre de 1411 (Cátedra 1994, p. 399).

⁵⁹ En este caso, el "retrato" del que habla Vicente Ferrer está más cerca del "retrato" que ha conocido Ramón Llull que del que eclosionará en Flandes cuando fallece. Llull, en su *Libre de les maravelles*, escribe: "Era .i. pintor qui pintava .i. ymatge de hom en la paret. Dementre que aquell hom pintava aquella ymatge, molts hòmens, qui staven prés del pintor, lohaven lo pintor de la gran maestria que havia en pintar aquella ymatge" (Llull, *Libre de maravelles*, ed. Galmés 1934, LXXXVI, 13-21).

⁶⁰ Llompart 1977-1980, 4, pp. 110-111, doc. 196.

que conservamos otras obras del pintor que lo confirman. En 1388, el soberano ya se había interesado por las habilidades del parisino Jacques Coene y pretendía traerlo a su corte para que proporcionara modelos a sus bordadores. Si el intento llegó o no a cuajar es lo de menos, lo que nos interesa son los términos del documento. Se le pedía: *ben formar e propiament divisar figures de persones, e semblar fisonomies de cares*⁶¹. Contra lo que pueda pensarse, estas cualidades pictóricas tampoco presuponían la exacta fidelidad al original. Estas noticias hablan de “retratos”, y también lo hace Vicente Ferrer en los *exempla* invocados, pero no se trata de réplicas de la fisonomía de un individuo en sentido estricto⁶². Este hito se alcanzará en fechas algo posteriores, coincidiendo con el fallecimiento del predicador. Es entonces cuando ésta y otras ficciones, puestas a punto por la escuela flamenca, acabarán llegando a la Corona de Aragón, y con ellas el retrato moderno.

Fray Vicente también se sirve de los detalles técnicos y de los materiales pictóricos como metáfora, trasladando a los colores el significado que les asignaba la liturgia:

Axí matex quiscun predicador deu mostrar de paraula e de obra, a manera del pintor, haver color vermella per misericòrdia, e blanca per castedat, morada per humilitat, e quan aquestes ha, llavors mostre gran sapiència⁶³.

También puede otorgarles valor iconográfico al presentarlos como signos contrapuestos, reservándoles en el folio del libro imaginado una posición que subraya ese carácter, caso del negro y del dorado:

E quan l'ànima passe d'aquesta present vida, va al juhí de Déu, e Jesuchrist obre lo libre de la consciència; e ha·y dues cartes, e en la huna ha scrit lo bé que ha feyt ab letres d'or en la dreta, e en la sinistre està scrit amb tinta negra lo mal que ha fet⁶⁴.

Atendiendo a todo ello, que el diablo vicentino sea negro, amén de obedecer a una acreditada tradición de la que se hacen eco las fuentes textua-

⁶¹ Madurell 1952, p. 89, doc. 490. Otro instrumento, en Rubió 1908-1921, II, p. 311, doc. CCXXXI.

⁶² Cf. Castelnuovo 1973, pp. 3-30; Falomir 1966, pp. 177-196; Yarza 2004, pp. 55-89; Español 2015, pp. 46-48.

⁶³ Vicent Ferrer, *Sermons*, ed. Sanchís, Schib 1932-1988, V, p. 47.

⁶⁴ *Ibidem*, I, p. 61. Una nueva referencia: “car la primera, de bona vida que pensé com està scrit en paradis ab letres d'or, quanta de alegria deu haver! E quan perque ¡quanta és la misèria, quan és scrit en infern ab letres negres!” (Vicent Ferrer, *Sermons*, ed. Sanchís, Schib 1932-1988, III, p. 169).

les e iconogràfiques desde la alta edad media, resulta del todo coherente⁶⁵. En cambio, la idea vicentina de que los condenados tengan el cuerpo de color negro, no parece haber tenido ningún eco en lo figurativo⁶⁶.

La medida del valor que tuvo la pintura para Vicente Ferrer, nos la ofrece uno de los sermones predicados en Barcelona en 1413, donde Jesucristo es asimilado al artífice que: *pinta les figures dels sants per representar*. Como él, Jesús, *ha pintat e fet les creaturas e animals en los retaules del món per tall que per aquelles conegam les coses spiritalis e devenals*⁶⁷. Insiste en esta misma línea en otra pieza, donde se sirve del símil pictórico como medio para desvelar al público docto e indocto la gloria del Paraíso:

E aquesta intel·ligència spiritual tots la podem haver e clergues e lechs e hòmens e dones e literats e iliterats, verbi gracia: ve't qui tu, hom o dona, clergue o lech, letrat o sens letra, entres en una bella sglésia o en un bell palau tot pintat de solempnes istòries devotes. Com, veent aquest palau o aquesta església axí solempnament pintats, penses dins tu matex: o las, e quina és la glòria de paradís!⁶⁸

En esta cita, que reconoce la cualidad estética de la pintura y su valor como instrumento en la experiencia espiritual, resulta particularmente significativo el uso del término *solemne*, un concepto muy familiar a los destinatarios de la prédica, puesto que se empleaba en los contratos para determinar la excelencia de un retablo⁶⁹.

Respecto a las citas técnicas, son interesantes las alusiones al uso de figurillas de cera y arcilla como modelos de taller. En los sermones vernáculos retoma la idea varias veces: *axí com fa hun pintor soptil, que quan vol fer una ymaga pren a vegades una poqua de cera molla, o de argila e farà ascí una ymaga, lo cap e los huylls etc.*⁷⁰. Los documentos visuales y los inventarios sitúan los talleres artesanales en la planta baja de las casas con sus tiendas abiertas a la calle. Para acceder a esa rutina laboral, al transeúnte sólo

⁶⁵ Sobre el diablo y su color, Yarza 1979, pp. 299-317. Para el texto vicentino, Vicent Ferrer, *Sermons*, ed. Sanchís, Schib 1932-1988 IV, p. 175 (“e súbitament ne isqueren pus negres que la pregunta e ab gran pudor”). Asimismo, Toldrà 2002, p. 49.

⁶⁶ Vicent Ferrer, *Sermons*, ed. Sanchís, Schib 1932-1988 I, p. 170: “E quan serem resuscitats los mals hauran dapnació eternal (...) e los còssors negres e pudents”. Singularidad ya advertida por Toldrà 2002, p. 45.

⁶⁷ Perarnau 1985, p. 267.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 308.

⁶⁹ Español 2015, pp. 67 y ss.

⁷⁰ Vicent Ferrer, *Sermons*, ed. Sanchís, Schib 1932-1988, I, p. 270. Otras citas: “Axí com com fa hun pintor una ymaga de cera o terra molla” (*Ibidem*, I, p.160); “Axí com hun pintor fa una ymaga de cera, axí lo cap, les mans etc.” (*Ibidem*, II, p. 117).

le era necesario observar. Presumir curiosidad en Vicente Ferrer no es algo especulativo, la información que trufa sus sermones lo confirma; de ahí que debamos vincular a su experiencia personal muchas de las noticias artísticas que proporciona. Amén del recurso a los modelos en cera o arcilla, describe otras actividades. Es el caso del proceso de elaboración de las piezas de orfebrería⁷¹, de la manufactura de un libro⁷², de la actividad en un telar⁷³, o en una carpintería⁷⁴; asimismo, la fabricación de objetos de palma por parte de los ermitaños⁷⁵. No consigna, en cambio, lo que tiene que ver con la fabricación del vidrio, quizá por tratarse de una actividad localizada por lo usual en áreas boscosas, alejadas de la ciudad, a la que los productos llegaban una vez manufacturados. En cambio, las cualidades materiales y estéticas del vidrio están muy presentes en sus sermones. La transparencia de las vidrieras le sirve como bella metáfora:

Axí com quant en lo mig jorn, que fa gran sol, e ja sabeu que'l sol entre per algunes vidrieres en la església, e lo rayg del sol pren la color de la vidriera (no pas lo sol ni el calor, mas lo rayg del sol) sus axí fo en la encarnació, que lo Pare no pres la nostra humanitat, ni lo sant Sperit, mas lo Fill; e nasqué de la verge Maria, ella estant e romanint verge: axí com lo rayg passe per la vidriera, no romp la vidriera, ans la fa pus bella, sus axí fo que Jesuchrist no rompé la virginitat de la verge Maria, ans fo pus bella, pus santa e pus beneyta⁷⁶

En otros casos, sin abandonar el contexto alegórico, glosa esta cualidad en escenarios más prosaicos, como cuando habla del color del vidrio

⁷¹ "...vol-lo reffer; primo ab fornell de contricció que bufa, depuix a la anclusa, a la confessió: aquí venen les martellades, quan lo confessor diu 'guarda-vos de tal peccat', e done-li penitència. Mas depuix fa abrondir ab disciplines" (*Ibidem*, VI, p. 126).

⁷² "Aquells qui scriuen lo libre güernan-lo, escriuen-lo e il·luminen-lo, mas no-y posen lo títol fins qu'és acabat" (*Ibidem*, VI, p. 253).

⁷³ "La vida de la persona appelle "tela", e axí és feta com a tela: en la tela ja sabeu que'ls huns fils van de llarch, e'ls altres a través, e qui tix mene los peus e les mans, e lance, e puix lance hun fil, e restreny ab lo fust, après altre, e altre etc., e axí tix e fa sa tela" (*Ibidem*, I, p. 73).

⁷⁴ "... lo notari ama la ploma, lo tinter, lo paper [...] lo fuster, l'axa, la serra, lo escarpre etc." (*Ibidem*, III, p. 191).

⁷⁵ Entre ellos, san Antonio Abad. Según Vicente Ferrer: "fahye açtors e obres de mans, e venie-les" (*Ibidem*, V, p. 24). La misma imagen en otra ocasión: "après del serví de Déu anaren a collir fulles de palma per fer llur obratge" (*Ibidem*, III, p. 95). También en los sermones castellanos (Cátedra 1994, p. 605).

⁷⁶ Vicente Ferrer, *Sermons*, ed. Sanchís, Schib 1932-1988, I, p. 129. De nuevo: "E veus que gran és la soptilitat de l'ayre que passe lo drap; mas major és la soptilitat de la lum, car per una vidriera l'ayre no-y pot entrar, mas sí fa la llum" (*Ibidem*, VI, p. 24). Emperò no és sinó hun sol, e passant lo rayg per la fenestra de vidre groga, vermella, vert e de altra color, lo rayg reb aquella color e no la substància del sol ne calós" (*Ibidem*, V, p. 227). También: *Ibidem*, I, p. 200.

de unos antiparras⁷⁷, o de su perdurabilidad, que confronta a la del ser humano: *si hun vidrier en lo temps de Adam hagués fet un brocal de vidre, haguere durat fins a huy, que no-s fore minvat. E l'hom no pot viure sinó L o LX anys*⁷⁸.

El arte de la arquitectura tampoco escapa a sus intereses. Recurre al proceso constructivo de la muralla de una ciudad, o de sus casas, en diversos contextos⁷⁹, y de acuerdo con una tradición ampliamente acreditada se sirve metafóricamente de las columnas para evocar los estados de la tierra⁸⁰. A propósito de ciertos edificios, subraya su valor estético: el cliente potencial aprecia la belleza de un hostal pintado⁸¹; quien accede al palacio del rey reacciona con estupefacción a sus maravillas. En este último caso, el valor de sus comentarios deriva, sin duda, del conocimiento directo de algunas residencias áulicas y de la papal. Las frecuentó en la Corona de Aragón en su calidad de confesor real y en su etapa como predicador⁸²; también en Castilla, donde su misión le llevó a ciudades como Segovia y Toledo, que exhibían algunos de los edificios más emblemáticos de la esfera áulica. Su familiaridad con la corte explica alguno de sus símiles: la ordenación de la casa del rey como trasunto de los estados de la tierra, por ejemplo⁸³. Respecto al espacio, el comentario de uno de sus sermones: *cort e palau del rey, requer gran casa*⁸⁴, revela su exacta posición. De ahí que la suntuosidad de estos edificios, de la que deriva su belleza, no entre en conflicto con la austeridad personal de la que hizo gala. La pobreza evangélica, que fue su seña de identidad, no le impidió convivir con

⁷⁷ Perarnau 1985, p. 267.

⁷⁸ Vicent Ferrer, *Sermons*, ed. Sanchís, Schib 1932-1988, III, p. 52. La misma idea en otro sermón: “sí vós posàveu hun vidre en una caixa, mil anys s’i conservarie” (*Ibidem*, V, p. 173).

⁷⁹ El símil, con ligeras variantes, puede utilizarse en contextos diversos: “la vida de la bona persona és axí com ordenança de un alberch que algú vol edificar; que primo fa lo fonament, secundo fa III parets, IIIº fa la coberta pus alta, IIIIº fa les cases e cambres e fenestres. E axí deus fer tu” (*Ibidem*, III, p. 184). En otro caso precisa: “tant quant una casa és pus alta, tant és mester lo fonament sie pus fort, axí com archs e lumeneres” (*Ibidem*, III, p.139). Otras referencias: *Ibidem*, I, p. 128; IV, p. 16; V, pp. 81, 87). Respecto al proceso constructivo de la muralla, la descripción también se acomoda a la técnica edilicia usual: “Primerament ells fan una barbacana, e après lo vall fondo, e après la murada alta e fort” (*Ibidem*, I, p. 247).

⁸⁰ *Ibidem*, II, pp. 28, 75.

⁸¹ *Ibidem*, I, p. 176.

⁸² Con motivo del concilio de 1408, recordemos su estancia en el de Perpiñán en cuyo patio central celebró la eucaristía y predicó (Martínez Ferrando 1955, p. 105, doc. 66). Asimismo, su visita a los reyes en Bellesguard, en 1409, poco después de la boda de Martín con Margarita de Prades (*Ibidem*, p. 41, doc. 18). Su privanza se revela en la conocida anécdota alusiva a las piernas enfermas del monarca que aconteció en la cámara de uno de sus palacios barceloneses. “Yo era ab ell en la sua cambra a Barcelona”, señala (Vicent Ferrer, *Sermons*, ed. Sanchís, Schib 1932-1988, VI, p. 216).

⁸³ *Ibidem*, III, pp. 82-83.

⁸⁴ *Ibidem*, III, p. 81.

los fastos consustanciales a la realeza, y a los jerarcas de la iglesia secular, lo que él denomina la *vida prelativa*.

Un sermón que predicó en la fiesta de Todos los Santos, contiene unas reflexiones muy elocuentes sobre este punto. Trata de la boda del hijo del rey y del posterior banquete, donde, en palabras del predicador, van a complacerse todos los sentidos corporales, no sólo el del gusto. Quien entre en la residencia:

estará ab la boqua oberta, regardant les coses tan belles que-y són, aquells paraments tan bells de draps, etc. (...) Item, aprés, la oïda s'i sadolla, que quant una persona ruda entre en lo palau del rey, veus ascí molts esturments, e ella està escoltant axí ab la orella que si degú li vol dir res, tantost dirà: "Lexau-me estar", tant hi trobe de plaer en aquella melodia⁸⁵

Fray Vicente sigue glosando la reacción ante los estímulos de ese espacio, que aquí se presenta como prefigura del Paraíso, y en otro sermón como imagen de la creación:

Quan algú entre en algun palau gran e bell o casa, per tal que-l veu excel·lentment construït e ordenat, e veu allí lo bell palau ab molt bell aparellament, e veu les cambres belles construïdes ab ses recambres, etc., e los stables ab ses grans menjadores de cavalls, composts com se pertany, e totes les altres coses, e aquell encontinent, per aquell enteniment natural, creu e cogite e afferme aquell qui tan grans obres e maravellores ha fetes, ésser gran senyor potent e molt savi⁸⁶

Si de las artes mecánicas pasamos a la iconografía⁸⁷, observamos en Vicente Ferrer una actitud crítica ante ciertos particularismos. Ocurre con la representación de la luna: *la luna una pedra és, e no ha ànima, e los pintors que la pinten ab cara, no saben què-s fan*⁸⁸. En otros casos, la versión figurativa de determinados asuntos se acomoda a la que proclama el predicador. Es así en lo referente al Valle de Josafat como enclave del Juicio Final. Lo trata al aludir al viaje que deberán de realizar quienes resuciten a mucha distancia de

⁸⁵ *Ibidem* IV, pp. 190-192.

⁸⁶ *Ibidem* IV, p. 292.

⁸⁷ Obviamos las cuestiones que han sido objeto de atención en sendas tesis. La de Toldrà 2006, centrada en el Más Allá y en sus protagonistas; la de Calvé 2016, en la iconografía del predicador.

⁸⁸ Vicent Ferrer, *Sermons*, ed. Sanchís, Schib 1932-1988, II, p. 148.

Tierra Santa⁸⁹. Algunos pintores y miniaturistas activos en la Corona de Aragón durante el período Trecentista y más allá lo reflejaron. La ilustración del salmo 82 del *Salterio anglo-catalán* custodiado en la Bibliothèque Nationale de France (ms. lat. 8846, f. 147r) constituye el ejemplo más temprano identificado, pero la variante reaparece en sendos retablos de mediados del siglo XV (el de la Transfiguración de la catedral de Tortosa y el procedente de Blesa, ahora en el Museo Provincial de Zaragoza)⁹⁰. En ellos, junto a los muertos que se levantan de sus sepulcros excavados en tierra firme, se extiende una superficie acuática de la que surgen otros cuerpos desnudos. Aunque fray Vicente insiste en la contribución de los ángeles en la feliz consecución de la travesía, en los ejemplos citados los resucitados emergen del agua, aislados, en planos diferenciados.

Aunque las páginas precedentes confirman que las citas artísticas estuvieron muy presentes en la misión apostólica de Vicente Ferrer, no siempre aparecen en los contextos donde podrían hacerlo. Resulta hasta cierto punto paradójico que las estancias y espacios culturales del palacio papal aviñonés, uno de los entornos monumentales más relevante de su época, haya tenido tan poco eco en sus sermones. Cuando en uno predicado en Barcelona en 1413 evoca la conmoción que pueden provocar las pinturas murales de un palacio o de una iglesia en el espectador⁹¹, resulta tentador imaginar que tras esa imagen pueda hallarse la residencia de Benedicto XIII. No obstante, nada apoya esa interpretación. Tampoco parecen haber dejado huella alguna en él los magníficos ciclos dedicados a san Marcial y a san Juan ejecutados por Matteo Giovannetti en el edificio⁹² o, en todo caso, no se consigna en el material homilético que hemos manejado. Al abordar la materia hagiográfica, siempre alude a las fuentes textuales. Lo que narra sobre san Martín o sobre santa Catalina, lo ha leído: *Legim en la vida de mossèn sent Martí, e ja legim en la ystòria de senta Caterina*⁹³. Sobre santo Domingo, se informa en un *Flors Sanctorum*⁹⁴, y sobre Tomás Becket, en un códice de la Biblioteca papal⁹⁵. De todos los textos a los que remite, el más citado con diferencia corresponde a unas *Vitis*

⁸⁹ *Ibidem*, VI, pp. 275-276. También Vicent Ferrer, *Sermons*, ed. Gimeno, Mandingorra 2009, p. 169. Este viaje marítimo de un extremo a otro del Mediterráneo, no deja de tener concomitancias con las piezas relativas a la resurrección de los cadáveres que han tenido por tumba el mar. Cf. Vicent Ferrer, *Sermons*, ed. Sanchís, Schib 1932-1988, I, p. 169; Vicent Ferrer, *Sermons*, ed. Gimeno, Mandingorra 2009, p. 165.

⁹⁰ Rodríguez 2007, pp. 71-72, 92-95. Reproducciones 52, 16 y 25, por este orden.

⁹¹ Véase la nota 68 y el texto que la precede.

⁹² Cf. Castelnuovo 1991.

⁹³ Vicent Ferrer, *Sermons*, ed. Sanchís, Schib 1932-1988, I, pp. 104, 105.

⁹⁴ Perarnau 1985, p. 272; 1999c, p. 433.

⁹⁵ “Açò se lix expresament en la libreria del papa en la vida sua de sent Thomàs”, señala (Vicent Ferrer, *Sermons*, ed. Sanchís, Schib 1932-1988, VI, p. 224). Fray Ferrer debió de

*Patrum*⁹⁶. Ciertamente convivió con magníficos entornos pictóricos, pero las fuentes escritas fueron la base de su doctrina hagiográfica.

En sus sermones, sin embargo, hay numerosos indicios que acreditan su curiosidad hacia todo lo visual, fueran los aspectos técnicos de las artes mecánicas, la dimensión iconográfica de las manufacturas resultantes, o su calidad estética. Tuvo el privilegio de conocer y observar escenarios naturales y monumentales muy diversos. Tuvo acceso a objetos singulares y no fue indiferente a ellos. Es el caso de un reloj, de cuyo mecanismo se sirve como metáfora, y que, por las fechas, sólo pudo conocer en los escenarios palaciegos que frecuentó: *si vós vehets hun relotge, veus que una roda va axí, altra axí, altra al contrari etc., e totes se mouen per una*⁹⁷. La indicación es lo suficientemente ambigua para que no podamos esclarecer si se trataba de un reloj portátil o monumental. Además, el sermón, integrado en la colección de la catedral de Valencia, no está fechado. Son detalles importantes, porque se nos antoja que la estancia de fray Vicente en el castillo real de Perpiñán en 1408 pudo permitirle conocer el mecanismo del que se había instalado en su torre en época del Ceremonioso⁹⁸. Al igual que las restantes referencias que hemos cosechado leyendo sus sermones y que constituyen la urdimbre del estudio que concluimos, la descripción de este reloj, y de su mecanismo, es meramente instrumental en la pieza que la contiene. Pero, si maestro Ferrer pudo encontrar un encaje para este objeto, es factible sospechar que lo encontró para otras muchas manufacturas artísticas. Debió de evocarlas, pero su huella se desvanece entre la oralidad del sermón y su traducción escrita.

Cuando el 6 de septiembre de 1411 predica en las proximidades de Ayllón, al aludir a la belleza física establece un símil con un sepulcro cubierto de oro y azul. Naturalmente la reflexión tiene que ver con el afamado párrafo del evangelio de Mateo (Mt 23, 26-27), pero la descripción del mueble (*de fuera está cobierto de oro e de azul e bien labrado*) es una aportación personal. Describe un tipo de monumento que sólo pudo ver en la Corona de Aragón, más en particular en Poblet⁹⁹. Vicente Ferrer se sirve de la écfrasis para evocar un acabado que significó el exterior de los sepulcros reales custodiados

frecuentar la librería papal. En otra ocasión alude a un *libro moralitatibus* que formaba parte de sus fondos (Vicent Ferrer, *Sermons*, ed. Sanchís, Schib 1932-1988, VI, p. 243).

⁹⁶ Chabás 1995 [1902-1903], pp. 255, 256, 281; Vicent Ferrer, *Sermons*, ed. Sanchís, Schib 1932-1988, IV, p. 19.

⁹⁷ *Ibidem*, V, p. 193.

⁹⁸ Camós 1936, pp. 423-446. Otras noticias sobre relojes mecánicos, monumentales y portátiles, en la Cataluña contemporánea: Vielliard 1961, pp. 161-168. Para los territorios de la Corona de Aragón, García Herrero 2015, pp. 59-109.

⁹⁹ Pudo visitar el monasterio de camino a Lérida, tanto en 1410, como en 1414. Para su itinerario, Riera 2013, pp. 420, 423.

en el monasterio, y que la destrucción posterior a la Desamortización hizo desaparecer. En la superficie que quedaba exenta de escultura, el alabastro se había recubierto con una costra de vidrio azul, nielada en oro, de modo que los relieves alabastrinos de un blanco níveo que decoraban el frontal de los sarcófagos y las efigies yacentes desplegadas en la cubierta, contrastaban con la costra oscura de vidrio que les servía de fondo, y que por efecto de la luz adquiriría una textura metálica. Hemos perdido este espectacular acabado y sólo podemos recuperarlo virtualmente a través de las fuentes¹⁰⁰. No obstante, si nuestra interpretación es correcta, la visión de lo que en 1410 se mostraba en Poblet, debió de maravillar a fray Vicente Ferrer y se sirvió de esa imagen en su predicación castellana. Lo sabemos gracias al reportador. ¿Recuperó ese símil en alguna otra ocasión? No podemos descartarlo, pero si lo hizo, la alusión oral solo pudo sobrevivir si quien transcribía el sermón registró este dato.

Sin duda es un toque de atención a propósito de los límites que plantea el estudio de la rica materia homilética vicentina. Admite muchas vías de aproximación, es cierto, pero si se bucea más allá de la información nuclear del discurso, objetivo principal de los estudios sobre el tema, se constata que muchos aspectos distintivos de su mensaje oral pueden no haber sobrevivido. Junto al predicador actuaron los reportadores, que en ciertos casos pudieron eliminar de sus sermones aquello que juzgaron aleatorio, entre otras cosas, determinados *exempla* fundados en su cultura visual. Los testimonios que sobreviven prueban, no obstante, la curiosidad y erudición de Vicente Ferrer en este campo, una vía escasamente explorada por la historiografía. Son indicativos, además, de cómo fueron percibidas estas realizaciones por sus contemporáneos. El contexto en el que actúan como instrumento “pedagógico” nos lo descubre.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

FUENTES

- Alpartil, Martín de, *Cronica actiorum temporibus Benedictibus pape XIII*, ed. J. Ángel Sesma Muñoz, M.^a Mar Agudo Romeo, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1994.
- Arenys, Petrus de, *Chronicon*, ed. José Hinojosa Montalvo, Valencia, Anubar ediciones, 1975.
- Llull, Ramon, *Llibre de maravelles*, IV, ed. Salvador Galmés, Barcelona, Barcino, 1934.

¹⁰⁰ Sobre el panteón y su rutilante acabado, Español 2018, pp. 231-280.

- Vasari, Giorgio, *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, ed. Luciano Bellosi, Aldo Rossi, Madrid, Cátedra, 2002.
- Vicent Ferrer, *Sermons*, ed. José Sanchís Sivera, Gret Schib, 6 vols., Barcelona, Editorial Barcino, 1932-1988.
- Vicent Ferrer, *Colección de sermones de cuaresma y otros según el manuscrito de Ayora*, ed. Adolfo Robles Sierra, Valencia, Ajuntament de València, 1995.
- Vicent Ferrer, *Sermones de Cuaresma en Suiza, 1404*, ed. Francisco Gimeno Blay, María Luz Mandingorra Llavata, Valencia, Ajuntament de València, 2009.

ESTUDIOS

- Almela y Vives, Francisco (1957), *Los valores estéticos en san Vicente Ferrer*, “Revista de Ideas Estéticas” 15, pp. 3-30.
- Anheim, Eienne (2008), *La Chambre du Cerf. Image, savoir et nature à Avignon au milieu du XIV^e siècle*, en *I saperi delle corti*, Florencia, SISMEL, pp. 57-124. (Micrologus. Natura, Scienze e Società Medievali; 16)
- Arasse, Daniel (1977), *Fervebat pietate populus: art, devotion et société autour de la canonisation de saint Bernardin de Sienne*, “Mélanges de l’École Française de Rome. Moyen Age-Temps modernes” 89, pp. 189-263.
- Arasse, Daniel (1981), *Entre dévotion et culture: Fonctions de l’image religieuse au XV^e siècle*, en *Faire Croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XII^e au XV^e siècle*, Roma, École Française de Rome, pp. 131-146.
- Baschet, Jérôme (1993), *Les justices de l’au-delà. Les représentations de l’enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècle)*, Roma, École Française de Rome.
- Bermejo, Elisa (1999), *Maestro de la Vista de Santa Gudula*, en *Las tablas flamencas en la ruta Jacobea*, San Sebastián, Diócesis de Calahorra y Lacalzada - Logroño, Gobierno de la Rioja, pp. 334-336.
- Blanch, Josep (1951), *Arxièpiscopologi de la Santa Església Metropolitana i Primada de Tarragona*, ed. Joaquím Icart, 2 vols., Tarragona, Agrupació de Bibliòfils.
- Bofarull y Brocá, Andrés de (1959), *Anales históricos de Reus desde su fundación hasta nuestros días*, vol. I, Reus, Asociación de estudios Reusenses (3^a ed.).
- Brun, Robert (1943), *Notes sur le commerce des objets d’art en France et principalement à Avignon a la fin du XIV^e siècle*, “Bibliothèque de l’École des Chartes” 95/1, pp. 327-346.

- Calvé Mascarell, Óscar (2016), *La configuración de la imagen de San Vicente Ferrer en el siglo XV*, Valencia, Universitat de València (tesis doctoral).
- Carreras Zacarés, Salvador (ed.) (1930-1935), *Libre de memòries de diversos sucesos e fets memorables e de coses senyalades de la ciutat e regne de València (1308-1644)*, 2 vols., Valencia, Acció Bibliogràfica Valenciana.
- Castelnuovo, Enrico (1973), *Il significato del ritratto pittorico nella società*, en *Storia d'Italia, V: I documenti*, II, Turín, Einaudi, pp. 3-30.
- Castelnuovo, Enrico (1991), *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Turín, Einaudi.
- Cátedra, Pedro (1994), *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media. San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412)*, Salamanca, Junta de Castilla y León.
- Camós i Cabruja, Lluís (1936), *L'obra del relloger i la campana del Castell de Perpinyà*, en *Homenatge a Antoni Rubió i LLuch*, 3 vols., Barcelona, Imprenta de la Casa de Caritat, vol. 3, pp. 423-446.
- Chabás, Roque (1902-1903), *Estudio sobre los sermones valencianos de san Vicente Ferrer*, "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos" 6, pp. 1-6, 155-168; 7, pp. 131-142, 419-139; 8, pp. 38-57, 111-126, 291-295. Publicado, con otros trabajos, en:
- Chabás, Roque (1995), *Opúsculos*, ed. Mateu Rodrigo, Valencia, Generalitat Valenciana, pp. 221-329 [citamos de la última edición].
- Dérens, Jean-Arnault (1997), *La prédication et la ville: pratiques de la parole et "religion civique" à Montpellier aux XIV^e et XV^e siècle*, en *La prédication en Pays d'Oc (XII^e-début XV^e siècle)*, Toulouse, Privat, pp. 335-362. (Cahiers de Fanjeaux; 32)
- Español Bertran, Francesca (2002), *La naturalesa humanitzada i la seva confrontació amb l'art i l'arquitectura medievals*, en *Territori i paisatge. Natura i art*, Girona, Universitat - Ajuntament, pp. 117-129.
- Español Bertran, Francesca (2003), *El claustro gótico de la catedral de Lérida: forma y función*, en Klein, Peter K. (ed.), *Der mittelalterliche Kreuzgang / The Medieval Cloisterv/ Le cloître au Moyen Age: Architektur, Function und Programm*, Regensburg, Schell-Steiner, pp. 353-367.
- Español Bertran, Francesca (2011), *Las manufacturas artísticas como instrumento en los usos apotropaicos y profilácticos medievales*, "Clio & Crimen" 8, pp. 165-190
- Español Bertran, Francesca (2015), *Cientes de calidad y mercado artístico en la Corona de Aragón*, en Brouquet, Sophie; García Marsilla, Juan V. (eds.), *Mercados del lujo, mercados del arte. El gusto de las elites*

- mediterràneas en los siglos XIV y XV*, Valencia, Universitat de València, pp. 45-76.
- Español Bertran, Francesca (2018), *El panteón dinástico de Poblet: dimensión política y espiritual*, en Beceiro, Isabel (ed.), *Identidad y espiritualidad en la Península Ibérica (siglos XII-XV)*, Madrid, Sílex, pp. 231-280.
- Esponera Cerdán, Alfonso (2010), *San Vicente Ferrer, su compañía de discípulos y las procesiones de penitentes*, "Escritos del Vedat" 40, pp. 203-239.
- Fages, Henri-Dominique (ed.) (1905), *Notes et documents de l'histoire de Saint Vincent Ferrer*, Louvain, A. Uystpruyt - París, A. Picard et fils.
- Falomir, Miguel (1996), *Sobre los orígenes del retrato y el pintor de corte en la España bajomedieval*, "Boletín de Arte" 17, pp. 177-196.
- Fuster, Joan (1954), *Notes per a un estudi de l'oratoría vicentina*, "Revista Valenciana de Filologia" 4/2-4, pp. 87-185. [Trabajo publicado, con otros, en: Fuster, Joan (1975), *Obres Completes*, Barcelona, Edicions 62, vol. I, pp. 23-151].
- García García, Honorio (1951-1954), *San Vicente Ferrer en Vic*, "Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura" 27, pp. 177-200, 353-368; 29, pp. 134-146; 187-217; 30, pp. 7-25.
- García Herrero, M.^a del Carmen (2015), *La expansión de los relojes mecánicos en la Corona de Aragón. Un proceso cultural significativo*, en Criado Mainar, Jesús; Borque Ramón, Juan José (eds.), *El "Relox viejo" de Veruela. Un testimonio de la relojería mecánica bajomedieval*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 59-109.
- Garganta, José María de; Forcada, Vicente (1956), *Biografía y escritos de san Vicente Ferrer*, Madrid, La Editorial Católica.
- Hauf, Albert (2008), *La predicació vicentina: tècniques narratives i dramàtiques relacionables amb l'art de meditar*, en Casanova, Emili; Buiques, Jaume (eds.), *El món de sant Vicent Ferrer*, Paterna, Denes, pp. 89-105.
- Kovalevsky, Sophie (2004), *Iconographie de Vincent Ferrer*, en Rigaux, Dominique (dir.), *D'une montagne a l'autre. Etudes comparées*, Grenoble, PREALP-CRHIPA, pp. 197-219. (Les Cahiers du CRHIPA; 6)
- Krautheimer, Richard (1942), *Introduction to an Iconography of Medieval Architecture*, "Journal of the Courtald and Warburg Institutes" 5, pp. 1-33.
- Llompart, Gabriel (1977-1980), *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, 4 vols., Palma de Mallorca, Luis Ripoll editor.

- Madurell y Marimón, José M.^a (1946), *El arte en la comarca alta de Urgel*, Barcelona, Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona.
- Madurell y Marimón, José M.^a (1940-1952), *El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras*, "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona" 8, pp. 9-387; 10, pp. 9-365.
- Martínez Ferrando, J. Ernesto (1955), *San Vicente Ferrer y la casa real de Aragón*, Barcelona, Balmesiana.
- Martínez Romero, Tomàs (2002), *Expressions, gestos i textos: teatralitat en els sermons de Vicent Ferrer*, en Sirera, Josep Lluís (ed.), *La mort com a personatge, l'Assumpció com a tema*, Elche, Ajuntament d'Elx, pp. 211-229.
- Martínez Romero, Tomàs (2008), *Pedagogia de la predicació: els nivells estructurals dels sermons vicentins*, en Casanova, Emili; Buiques, Jaume (eds.), *El món de sant Vicent Ferrer*, Paterna, Denes, pp. 107-121.
- Montagnes, Bernard (1988), *La guérison miraculeuse et l'investidure prophétique de Vincent Ferrer au couvent des Prêcheurs d'Avignon (3 d'octobre 1398)*, en *Avignon au Moyen Age. Textes et documents*, Avignon, Aubanell, pp. 193-198.
- Montagnes, Bernard (1992), *Prophétisme et eschatologie dans la predication méridionale de saint Vincent Ferrer*, en *Fin du monde et signes des temps. Visionnaires et prophètes en France méridionale (fin XIII^e-début XV^e siècle)*, Toulouse, Privat, pp. 331-349. (Cahiers de Fanjeaux; 27)
- Morera y Llauradó, Emilio (1982), *Tarragona cristiana*, II-2, Tarragona, Diputació provincial.
- Pächt, Otto (2011), *La scoperta della natura*, Turín, Einaudi.
- Perarnau, Josep (1974), *Sermones de sant Vicent Ferrer en los manuscritos de Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 477 y Avignon, Musée Calvet, 610*, "Escritos del Vedat" 4, pp. 611-646.
- Perarnau, Josep (1985), *La compilació de sermons de sant Vicent Ferrer de Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Ms. 477*, "Arxiu de Textos Catalans Antics" 4, pp. 213-402.
- Perarnau, Josep. (1999a), *Cents anys d'estudis dedicats als sermons de sant Vicent Ferrer*, "Arxiu de Textos Catalans Antics" 18, pp. 9-62.
- Perarnau, Josep. (1999b), *Aportació a un inventari de sermons de sant Vicent Ferrer: temes bíblics i títols i divisions esquemàtiques*, "Arxiu de Textos Catalans Antics" 18, pp. 479-811.
- Perarnau, Josep. (1999c), *Sobre el manuscrit de València, Col·legi del Patriarcarca amb sermons de sant Vicent Ferrer*, "Arxiu de Textos Catalans Antics" 18, pp. 399-453.

- Renedo, Xavier (2014), *Els sermons de Vicent Ferrer*, en Badia, Lola (dir.), *Història de la literatura catalana. II, Literatura medieval*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana - Barcino - Ajuntament de Barcelona, pp. 59-82.
- Riera Sans, Jaume (2013), *L'itinerari peninsular del mestre Vicent Ferrer*, en Bellveser, Ricardo (coord.), *Els valencians en el compromís de Casp i en el Cisma d'Occident (València, 4-7 setembre 2012)*, València, Institució Alfons el Magnànim, pp. 403-457.
- Riquer, Martí de (1963-1964), *Fecha y localización de algunos sermones de san Vicente Ferrer*, "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras" 30, pp. 151-168.
- Rodriguez Barral, Paulino (2007), *La justicia del más allá. Iconografía en la Corona de Aragón en la baja Edad Media*, València, Universitat de València.
- Rosselló Lliteras, Juan (1987), *San Vicente Ferrer: su misión en Mallorca (1413-1414)*, "Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana" 43, pp. 71-84.
- Rubió i Lluch, Antoni (1908-1921), *Documents per l'història de la cultura catalana medieval*, 2 vols., Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- Rusconi, Roberto (2016), *Immagini dei predicatori e della predicazione in Italia alla fine del Medioevo*, Spoleto, Fondazione CISAM.
- Sanchís Sivera, José (1926), *Dos sermones inéditos de San Vicente Ferrer*, "Boletín de la Real Academia de la Historia" 89, pp. 420-440.
- Schiller, Gertrud (1972), *Iconography of Christian Art*, 2 vols., Londres, London Humphries Publishers.
- Toldrà i Vilardell, Albert (2002), *Sant Vicent contra el pintor gòtic*, "Afers" 41, pp. 37-55.
- Toldrà i Vilardell, Albert (2006), *Mestre Vicent ho diu per spantar*, València, Universitat de València (Tesis doctoral).
- Trexler, Richard (1972), *Florentine Religious Experience: the Sacred Image*, "Studies in the Renaissance" 29, pp. 4-41.
- Velasco González, Alberto (2008a), *Dos arquetips iconogràfics i dos models de difusió en la iconografia primerenca de sant Vicent Ferrer*, en Español, Francesca; Fité, Francesc (eds.), *Hagiografia peninsular en els segles medievals*, Lérida, Universitat de Lleida, pp. 235-268.
- Velasco González, Alberto (2008b), *El periple de sant Vicent Ferrer per les terres de Lleida i la Franja*, en *Arrels Cristianes. Presència i significació del cristianisme en la història i la societat de Lleida, II: Temps de Consolidació. La baixa edat mitjana. Segles XIII-XV*, Lérida, Pagès, pp. 267-286.

- Velasco González, Alberto (2008c), *De València a Vannes: culte, devoció i reliquies de Sant Vicent Ferrer*, “Acta Historica et Archaeologica Medievalia” 29, pp. 395-436.
- Vielliard, Jeanne (1961), *Horloges et horlogers catalans à la fin du Moyen Age*, “Bulletin Hispanique” 63/3-4, pp. 161-168.
- Villanueva, Jaime (1851), *Viage literario a las iglesias de España, vol. XVI: Lérida*, Madrid, Real Academia de la Historia.
- Vives, José (1956), *Exposición medieval del Pater Noster en traducción catalana de fray Antonio Canals*, “Analecta Sacra Tarraconensia” 28, pp. 133-156.
- Yarza Luaces, Joaquín (1979), *Del ángel caído al diablo medieval*, “Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid” 44, pp. 299-118. [Recogido también en: Yarza Luaces, Joaquín (1987), *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, Anthropos, pp. 47-75].
- Yarza Luaces, Joaquín (2004), *El retrato medieval: la presencia del donante*, en *El retrato*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado - Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 55-89.

Fecha de recepción del artículo: octubre 2018

Fecha de aceptación y versión final: enero 2019