

El Templo de Jerusalén en la pintura aragonesa de los siglos XIV-XV: del Arca de la Alianza a la custodia eucarística

The Temple of Jerusalem in Aragones painting of the 14th-15th centuries: from the Ark of the Covenant to the Eucharistic monstrance

GUADAIRA MACÍAS PRIETO*

Resumen

Los pintores aragoneses del último cuarto del siglo XIV, así como los activos a lo largo del siglo XV, incluyeron con frecuencia una pieza de orfebrería de carácter arquitectónico, con estructura turriforme y cubierta piramidal, al ambientar escenas marianas y cristológicas en el Templo de Jerusalén. En el presente artículo se analiza la conexión formal y simbólica de estos objetos de orfebrería con las custodias eucarísticas coetáneas y su uso como trasunto del Arca de la Alianza, explorando los referentes plásticos y textuales que pudieron motivar la adopción y difusión de este elemento iconográfico. Se propone, asimismo, su interpretación como una estrategia de actualización que integra el templo judío en la realidad cristiana de la época, presentando una historia de la salvación humana sin solución de continuidad entre la Antigua y la Nueva Alianza.

Palabras clave

Pintura gótica, Aragón, siglos XIV-XV, custodia, orfebrería, Arca de la Alianza.

Abstract

Aragonese painters of the last quarter of the 14th century, as well as those active throughout the 15th century, frequently included a piece of goldsmith's work of an architectural nature, with a turriform structure and pyramidal cover, when depicting Marian and Christological scenes set in the Temple of Jerusalem. This article analyses the formal and symbolic connection of these precious metalwork objects with contemporary Eucharistic monstrances and their use as a representation of the Ark of the Covenant, exploring the visual and textual references that may have motivated the adoption and dissemination of this iconographic motif. This paper also proposes the interpretation of these iconography as an updating strategy that integrates the Jewish temple into the Christian reality of the period, presenting a history of human salvation without any solution of continuity between the Old and New Covenants.

Keywords

Gothic painting, Aragon, 14th-15th centuries, monstrance, precious metalwork, Ark of the Covenant.

* * * * *

* Profesora lectora Serra-Hunter, Universidad de Barcelona. Miembro del equipo de investigación EMAC: Medieval y moderno de la UB. Dirección de correo electrónico: guadairamacias@ub.edu. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3684-4398>.

El mundo cristiano medieval asimila la tradición veterotestamentaria mediante estrategias narrativas y visuales muy diversas. A lo largo de las siguientes páginas me propongo explorar cómo en la pintura aragonesa de los siglos XIV y XV, al representar escenas vinculadas a la concepción e infancia de María y a la de Jesús —y, en ocasiones, del Bautista—, se emplaza a menudo sobre el altar una pieza de orfebrería de marcado carácter arquitectónico y estructura turriforme que resulta ser clave en la resignificación del espacio que pretende evocarse: el Templo de Jerusalén. Los pintores aragoneses de finales de la Edad Media concedieron un espacio muy notable a la representación de objetos de orfebrería en sus obras, sin duda en parte debido al interés por la incorporación mática del oro a la superficie pictórica, pero también a la posibilidad de vehicular a través de ellos contenidos simbólicos de notable complejidad. El tipo de contenedor situado sobre el altar en estas escenas permitiría trazar paralelos con piezas de orfebrería coetáneas, algunas conservadas o documentadas, y, de esta manera, también con los usos litúrgicos en los que estaban implicados dichos objetos. Así, los significantes asociados a los mismos en el contexto litúrgico de los siglos XIV-XV, conocidos por la población general al menos en su forma más simple y evidente, quedaban también vinculados a la escena representada, sin que esto fuera óbice para lecturas más complejas al alcance de aquellos con una mayor cultura literaria y visual.

En la retabística gótica aragonesa son muy habituales las escenas ambientadas en el Templo de Jerusalén¹ gracias, principalmente, al protagonismo de las advocaciones marianas. Los conjuntos de gozos de mayor amplitud daban lugar a la inclusión de la Presentación de Jesús al Templo, pero, además, en Aragón son habituales, a lo largo del siglo XV, programas pictóricos que desarrollan complejos ciclos tripartidos que van de la concepción de María a su muerte y glorificación.² Estos retablos suelen incluir, además de la Presentación de Cristo, episodios como la Expulsión del Templo de San Joaquín y Santa Ana, la Presentación de la Virgen o los Desposorios de María y José, también en el interior del santuario judío.

¹ La bibliografía sobre el templo de Jerusalén es extensísima, véase, por ejemplo: GUEVARA LLAGUNO, M. J. (ed.), *Arquitectura sagrada. El templo de Jerusalén: teología e iconografía*, Granada, Facultad de Teología de Granada, 2021. Respecto a la recepción, asimilación e interpretación del mundo judío en el contexto hispano medieval: MOLINA, J. (ed.), *El espejo perdido. Judíos y conversos en la España medieval*, Madrid, Museo Nacional del Prado-MNAC, 2023.

² Sobre este tipo de ciclos, que conecta con la pintura valenciana: MACÍAS, G., *La pintura aragonesa de la segona meitat del segle XV relacionada amb l'escola catalana: dues vies creatives a examen* (tesis doctoral), Departamento de Historia del Arte, Universidad de Barcelona, 2013, vol. I, pp. 75-90. <http://hdl.handle.net/10803/132372> (fecha de consulta: 10-I-24).

Custodias eucarísticas en el Templo de Jerusalén en la pintura aragonesa

Debemos a fra Fontaner de Glera, comendador del monasterio de Sijena, el encargo, entre 1367-1381, de un monumental retablo integrado por doce escenas de gozos marianos destinado al cenobio, ahora conservado en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (015916-CJT). El mueble, probablemente obra del barcelonés Jaume Serra,³ incluye la Presentación de Jesús al Templo en el cuarto compartimiento narrativo [fig. 1]. El suceso se narra en el evangelio de Lucas (2, 22-29) y en fuentes apócrifas como el evangelio de Pseudo-Mateo (15, 1-3) y el evangelio armenio de la Infancia (6),⁴ pero en ningún caso se indica el lugar preciso del santuario donde transcurre. Pese a esta falta de concreción textual, los artistas de los siglos XIV-XV tienden a situar la escena cerca de un altar, representando con mayor o menor detalle el contexto arquitectónico circundante. En el retablo de Sijena el pintor evoca el interior del santuario judío mediante el presbiterio de una iglesia gótica cubierto por una bóveda de crucería azul salpicada de estrellas doradas. Así, el Templo de Jerusalén toma la apariencia de una iglesia cristiana y la ceremonia de consagración del primogénito varón judío tiene lugar en el espacio donde el rito cristiano celebra la consagración de la eucaristía. Este vínculo queda reforzado por la disposición sobre el altar, ricamente vestido con un antependio bordado, de una gran pieza de orfebrería con base poligonal, estructura turriforme, ventanales lanceolados y cubierta piramidal. Aunque es bien conocida la existencia de relicarios con esta estructura, en mi opinión, y como desarrollaré a lo largo de las páginas que siguen, el contexto cristológico invita a interpretar el objeto pintado como un contenedor eucarístico: una custodia monumental.

Con el incremento de la devoción a la eucaristía, la defensa de la transubstanciación y la institución de la festividad del Corpus Christi,⁵

³ Sobre los Serra y Aragón: LACARRA, M.^a C., “El italianismo en la pintura gótica aragonesa. Maestros y talleres”, en LACARRA, M.^a C. (coord.), *“Un olor a Italia”. Conexiones e influencias en el arte aragonés (siglos XIV-XVIII)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2019, pp. 13-50. Sobre la autoría del retablo de Sijena: FAVÀ, C. y CORNUDELLA, R., “Els retaules de Tobed i la primera etapa dels Serra”, *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 11, 2010, pp. 63-89. Sobre la iconografía del conjunto, con especial atención a la predela: FAVÀ, C., *Imatges per a un culte emergent. Els retaules del Corpus Christi a la Catalunya dels segles XIV-XV* (tesis doctoral), Departamento de Arte y Musicología, Universidad Autónoma de Barcelona, 2018, espec. pp. 455-473. <http://hdl.handle.net/10803/482015> (fecha de consulta: 09-I-24).

⁴ Para las referencias bíblicas he empleado la edición de la *Vulgata* de FIEGER, M., EHLERS, W.W. y BERIGER, A., *Biblia sacra vulgata*, Berlín-Boston, De Gruyter, 2018. Para los textos apócrifos la edición de SANTOS, A. (ed.), *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2017, pp. 207-208 y 306.

⁵ GOERING, J., “The invention of Transubstantiation”, *Traditio*, 46, 1991, pp. 147-170. Un buen resumen y bibliografía sobre el tema en FAVÀ, C., *Imatges per a un culte emergent...*, *op. cit.*, p. 31 y ss.



Fig. 1. Jaume Serra, *Presentación de Jesús al Templo*, compartimiento del Retablo de los gozos de la Virgen de Sijena, h. 1367-1381. Fotografía: MNAC, inv. 015916-CJT.

la necesidad de conservar y mostrar dignamente la hostia consagrada provocó, primero, la adaptación de contenedores ya existentes y, más tarde, la creación de nuevas tipologías de objetos: tabernáculos o custodias y ostensorios de orfebrería que se exhibían alrededor del altar y en contextos procesionales. En las Ordenaciones de la Casa Real de Pedro el Ceremonioso de 1344, por ejemplo, se estipula que con motivo de

la celebración del Corpus Christi se coloque sobre el altar de la capilla real un tabernáculo de plata dorada.⁶ No hemos conservado esta pieza, ni ninguna otra que podamos adscribir a la primera mitad del siglo XIV, aunque ejemplos pictóricos como la custodia-ostensorio del compartimiento central del *Retablo del Corpus Christi* de Vallbona de las Monjas (h. 1335-1345, MNAC, inv. 009920-000) [fig. 2] permiten imaginar su aspecto. Un aspecto, por otra parte, muy similar a piezas conservadas de la segunda mitad del siglo XIV e inicios del siglo XV, como las custodias procesionales de las catedrales de Barcelona e Ibiza⁷ [fig. 3] y relicarios como el templete pediculado flanqueado por ángeles del Louvre (inv. OA5565) o el de Santa Coloma de Queralt.⁸ Son comunes a todos estos objetos la base poligonal, la superposición de cuerpos decorados con ventanales (esmaltados o no) a modo de templo o “castillo cerrado”⁹ y un remate pinacular, aunque varía la articulación del pie.¹⁰ Por otra parte, el desarrollo monumental de los retablos en la Corona de Aragón a lo largo de los siglos del gótico favoreció también la inclusión de sagrarios en la zona central de la predela. Algunos se pintaron con imágenes de contenido eucarístico —el Cristo de Piedad acompañado de la Virgen, San Juan evangelista u otros santos, por ejemplo— pero en muchos casos la decoración se limitó a la tracería ciega simulando ventanales y óculos. Entre estos últimos se cuenta, por ejemplo, el del *Retablo de San Blas, de la Virgen*

⁶ FAVÀ, C., *Imatges per a un culte emergent...*, *op. cit.*, pp. 86-87.

⁷ Fuera del ámbito de la Corona de Aragón podemos añadir la custodia de Santa María de Sangüesa (Navarra), véase: HERNMARCK, C., *Custodias procesionales en España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987. Sobre las custodias catalanas: DALMASES, N. de, *Orfebrería catalana medieval. Barcelona 1300-1500: aproximació a l'estudi*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1992; DOMENGE, J., “Les custòdies processonals catalanes i les seves variants tipològiques a través del temps”, en *7 MD'A a Fons*, Girona, Museu d'Art, 1997, pp. 75-91. Sobre la custodia de la catedral de Barcelona: ESPAÑOL, F., “Silla y custodia. Ostensorio turriforme”, en Bango, I. G. (dir.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, León, Junta de Castilla y León, 2001, pp. 289-293. No puedo dejar de citar también el clásico TRENS, M., *Las custodias españolas*, Barcelona, Litúrgica española, 1952.

⁸ El primero es obra barcelonesa de finales del siglo XIV y tal vez en origen también fue empleado para la hostia consagrada (DALMASES, N. de, “L'objecte artístic”, en Dalmasés, N. de (coord.), *Arts de l'Objecte, L'Art gòtic a Catalunya*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2008, pp. 51-79, espec. p. 53). Sobre el segundo, algo más tardío: DALMASES, N. de, *Orfebrería catalana medieval...*, *op. cit.*, p. 349.

⁹ Así se refiere fray Ambrosio de Montesino a la custodia en un poema titulado *En adorable favor y reverencia de la Santísima Custodia*, citado por Antonio Bonet Correa en HERNMARCK, C., *Custodias procesionales...*, *op. cit.*, p. 12.

¹⁰ TIXIER, F., *La monstrance eucharistique. Genèse, typologie et fonctions d'un objet d'orfèvrerie (XIIIe-XVIe siècle)*, Rennes, PU Rennes, 2014, ofrece tanto un buen estado de la cuestión como aportaciones recientes sobre el desarrollo de la custodia eucarística en época gótica. Entre las custodias-ostensorio más antiguas, la de Herkenrode (1286, en el museo Stellingwerff-Waerdenhof, Hassel), ya presenta una marcada estructura arquitectónica. Se ha sugerido que estos objetos se inspirarían en la arquitectura del Santo Sepulcro de Jerusalén, por su planta centralizada e implicaciones simbólicas, y también que algunas de las primeras custodias derivarían de relicarios turriformes (se suele citar como ejemplo el de la cabeza de San Galgano), con los que comparten la función de preservar un cuerpo sagrado y, a la vez, mostrarlo, como aduce HERNMARCK, C., *Custodias procesionales...*, *op. cit.* Ambas teorías parecen plausibles y no necesariamente contradictorias.



Fig. 2. Maestro de Vallbona de las Monjas (¿Guillem Seguer?), custodia eucarística con el Calvario, detalle del compartimiento central del Retablo del Corpus Christi de Vallbona de las Monjas, h. 1335-1345. Fotografía: MNAC, inv. 009920-000.

de la Misericordia y de Santo Tomás Becket de Anento —un conjunto de los años treinta del siglo XV sobre el que volveremos más tarde— que parece una traducción económica, aunque vistosa y práctica, de las custodias y tabernáculos de orfebrería exentos [fig. 4].¹¹

Los pintores góticos conocían bien este tipo de objetos, tanto en sus versiones suntuarias como en las adaptaciones más modestas, y los escogieron para caracterizar el templo del Antiguo Testamento en lo que constituye, en mi opinión, un claro ejemplo de estrategia de actualización. Se trata de la materialización pictórica o escultórica del relato mediante formas y fórmulas que, gracias a sus referencias a objetos, personajes o usos coetáneos al espectador, consiguen una mejor recepción del mensaje, además de introducir nuevos significados e interpretaciones ausentes en las fuentes textuales que podían haber servido de inspiración.¹²

El retablo de Sijena es el ejemplo de cronología más alta que he localizado del uso de una custodia para caracterizar el Templo de Jerusalén en la Corona de Aragón, pero

el objeto se empleará a lo largo del último cuarto del siglo XIV y de todo el siglo XV. Aunque mi intención es examinar con algo más de detalle el caso aragonés, me parece necesario esbozar también brevemente la situa-

¹¹ En LACARRA, M.^a C., *Retablo de San Blas, de la Virgen de la Misericordia y de Santo Tomás Becket, de la iglesia parroquial de Anento (Zaragoza)*, Zaragoza, Diputación Provincial, 2009, se indica que el sagrario es una reconstrucción, pero se trata de una errata, la pieza conservada es original.

¹² Se analizan otras estrategias de actualización en la pintura gótica en: MACÍAS, G., “Jutges malfactors i reus lleials: estratègies de caracterització en la pintura de Bernat Martorell”, en Puig, N. y Viader, M. (ed.), *La justicia a la Catalunya medieval. Actes del VII Seminari d’Estudis Medievals d’Hostalric*: 18-19 noviembre 2021, Hostalric, Ayuntamiento de Hostalric, 2022, pp. 164-178.

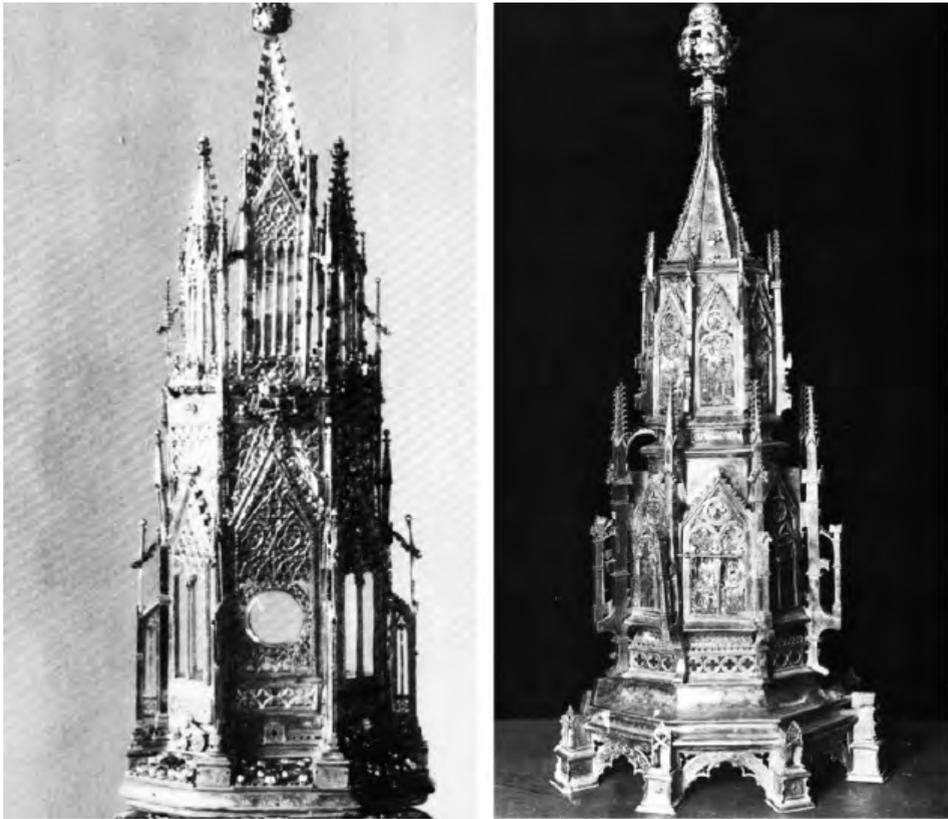


Fig. 3. Custodias procesionales de la catedral de Barcelona y la catedral de Ibiza.
Fotografía: IAAH-AM.

ción en Cataluña y Valencia, debido a la fluidez de las conexiones entre estos territorios. Por lo que respecta a Cataluña, la custodia aparecerá en escenas cristológicas como la Presentación del Niño al Templo que Pere Serra, hermano menor de Jaume, pintó en el *Retablo del Santo Espíritu* de la Seo de Manresa (h. 1393-94), sin duda siguiendo esquemas vigentes en el taller familiar. También emplea la custodia el anónimo Maestro de Albesa, escultor activo en Lleida a lo largo de la segunda mitad del siglo XIV, en la Presentación de Jesús de un retablo procedente de la cripta de la colegiata de San Pedro de Àger (MNAC, inv. 017343). Jaume Ferrer la incluye en dos escenas del *Retablo de la Virgen* de Verdú (MEV, inv. 1772-1783): en la Presentación de María al Templo y en la Circuncisión de Jesús, aunque como veremos esto último no es muy habitual.

Resulta muy singular el uso que se hace de la custodia de orfebrería en el *Retablo de la Anunciación* de la catedral de Barcelona, anterior



Fig. 4. Sagrario del Retablo de San Blas, de la Virgen de la Misericordia y de Santo Tomás Becket de Anento, h. 1430-35, in situ. Fotografía: Ayuntamiento de Anento.

a 1391,¹³ donde, además de en la Presentación de Jesús al Templo de la predela, se emplea en una escena veterotestamentaria protagonizada por el profeta Daniel¹⁴ y también en el Anuncio a Zacarías de su próxima paternidad, ambas en el cuerpo del retablo. Probablemente la inclusión de la custodia en las tres escenas está relacionada con el hecho de que el conjunto ofrece una panorámica de la actividad de Gabriel como mensajero de la divinidad, uniendo Antiguo y Nuevo Testamento en un único relato. No he localizado otros ejemplos de escenas veterotestamentarias que incluyan la custodia, pero, por el contrario, en la pintura catalana del siglo XV sí será habitual introducirla en el Anuncio del nacimiento del Precursor: aparece en el *Retablo de San Juan Bautista*, del taller de Lluís

Borrassà (Musée des Arts Décoratifs de París) o en el atribuido al Maestro del Rosellón (iglesia de San Andrés de Évol).¹⁵

También en la pintura valenciana del gótico internacional parece habitual emplear la custodia en la Presentación de Jesús al Templo. Se incluye en el *Retablo de la Virgen* de la parroquia de Santa María de Rubielos de Mora (Teruel), una obra documentada de Gonçal Peris (1418)¹⁶ cuyo programa iconográfico tiene numerosos ecos en la pintura aragonesa del segundo cuarto del siglo XV, o en el *Retablo de los gozos de María* procedente de Pobla Llarga (hacia 1450, Museo de Bellas Artes de Valencia, inv. 278).

¹³ Sobre la problemática autoría del conjunto: ALCOY, R., "Pere de Valldebriga o el pintor dels Àngels", en Alcoy, R. (coord.), *Pintura I. De l'inici a l'italianisme, L'art gòtic a Catalunya*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, pp. 296-304.

¹⁴ Los dos compartimientos de la zona superior izquierda desarrollan la visión de Daniel 8: en el segundo el profeta ora frente a un altar situado en un paraje agreste y ocupado por una custodia turriforme.

¹⁵ GARCIA MORATO, L., "El Maestro del Rosellón, propuesta para un catálogo razonado", *Porticum. Revista d'Estudis Medievals*, 4, 2012, pp. 64-79.

¹⁶ LLANES, C., *L'obrador de Pere Nicolau i la segona generació de pintors del gòtic internacional a València* (tesis doctoral), Departamento de Historia del Arte, Universidad de Valencia, 2011, pp. 615-616. <http://hdl.handle.net/10550/21887> (fecha de consulta: 09-I-2024).

Volviendo al territorio aragonés, tras el conjunto de Sijena¹⁷ reencontramos la custodia en el retablo-relicario del Monasterio de Piedra, fechado en 1390 y tentativamente vinculado al entorno pictórico de los Leví.¹⁸ En este caso la custodia se incluye en la Presentación de la Virgen, una de las tres escenas dedicadas a la concepción e infancia de María que forman parte del programa exterior de las puertas del relicario. En su consagración al santuario judío, María asciende los escalones dirigiéndose al presbiterio de una iglesia gótica, cuyo altar preside una gran custodia dorada [fig. 5].

Los pintores de la primera generación del gótico internacional también incluyen la custodia en escenas cristológicas y marianas. Así lo hace el Maestro de Langa, ahora identificado con Martín del Cano (doc. 1411-1421), en el *Retablo de la Virgen* de Retascón, tanto en el compartimiento del matrimonio entre María y José [fig. 6] como en la Presentación de Jesús al Templo, y de nuevo en esta última escena en el *Retablo de la Virgen y San Miguel*

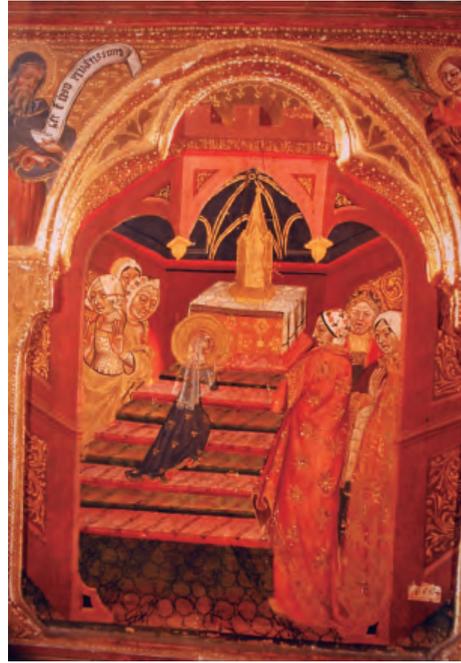


Fig. 5. *Presentación de la Virgen al Templo, compartimiento del Retablo-relicario del Monasterio de Piedra, h. 1390, Real Academia de la Historia, Madrid.*

Fotografía: agencia Alamy.

¹⁷ Aunque se ha señalado la conexión de la pintura de Enrique de Estencop, y en concreto del *Retablo de la Virgen* de Longares, con la de los Serra (LACARRA, M.^a C., “El italianismo...”, *op. cit.*, pp. 46-47) en la Presentación de Jesús al Templo de este conjunto solo se dispone sobre el altar un libro abierto. Sobre Enrique de Estencop: AINAGA, M.^a T. y CRIADO, J., “Enrique de Estencop (1387-1400) y el tránsito al estilo gótico internacional en la pintura gótica aragonesa. El Retablo de nuestra Señora de los Ángeles de Longares”, *El Ruego: revista de estudios históricos y sociales*, 4, 1998, pp. 107-140.

¹⁸ El conjunto se realizó tras la donación, en 1390, de la reliquia eucarística del *Sacro Dubio* de Cimballa, por parte del futuro rey Martín el Humano. Estos y otros datos en: GONZÁLEZ, H., *El Altar Relicario del Monasterio de Piedra*, Madrid-Zaragoza, Real Academia de la Historia e Institución Fernando el Católico, 2013; GONZÁLEZ, H., “Problemas en torno al análisis de los espacios de culto en el monasterio de Santa María de Piedra (1186-1530)”, *Territorio, Sociedad y Poder*, 14, 2019, pp. 31-57. MAÑAS, F., “El retablo relicario del Monasterio de Piedra”, en *Segundo Encuentro de Estudios Bilbilitanos: Actas*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 1989, pp. 323-334, propuso una autoría compartida entre dos autores, aunque a mi parecer el estilo, donde se constatan pinceladas internacionales sobre un sustrato aún italianista, no permite diferenciar claramente dos manos.



Fig. 6. Martín del Cano, *Matrimonio de la Virgen con San José, compartimiento del Retablo de la Virgen de Retascón, primer cuarto del siglo XV, in situ. Fotografía: autora.*

ahora en la colegiata de Daroca pero proveniente de la parroquial de San Miguel.¹⁹

Algunos artistas, como el Maestro de Torralba, optan por variantes por lo que respecta a los materiales del objeto representado, aunque, en mi opinión, remiten igualmente a contenedores eucarísticos. En el *Retablo de la Virgen* del Museo Nacional del Prado (inv. P008121) el anónimo incluye un recipiente de aspecto marfileño, cuerpo cilíndrico y cubierta cónica, decorado con inscripciones pseudoarábigas.²⁰ Pero la custodia de orfebrería de tipo turriforme sigue siendo la opción preferida por los artistas del segundo internacional. Las obras de uno de los artistas más destacados del segundo cuarto del siglo XV en Aragón, el zaragozano Blasco de Grañén (documentado entre 1422 y 1459),²¹ su taller y área de influencia proporcionan un amplio

muestrario. Entre las obras que se le adscriben documentalmente se cuenta un retablo mariano destinado a la capilla funeraria de Esperandeu de Santa Fe, en la iglesia del convento de San Francisco de Tarazona, contratado por su hijo, Luis de Santa Fe, el 6 de marzo de 1438.²² A este

¹⁹ Post, Ch. R., *A History of Spanish Painting*, Cambridge, Massachussets, 1930-1966, 14 vols., 1934, V, p. 304; 1947, IX, pp. 778-783. En LACARRA, M.^a C., “Dos tablas góticas del pintor darocense Martín del Cano en el Museo Diocesano de Zaragoza”, en Álvaro, M.^a I., Lomba, C. y Pano, J. L. (coords.), *Estudios de Historia del Arte: libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013, pp. 411-421, la autora propone la identificación del anónimo con Martín del Cano.

²⁰ Se conservan diversas píxides en marfil manufacturadas en Al-Ándalus que se emplearon como contenedores eucarísticos, por ejemplo, en la catedral de Segorbe o en la de Narbona, véase al respecto MONTOLÍO, D. y CERCÓS, S., “El bote eucarístico de la catedral de Segorbe. Un magnífico ejemplo conservado de marfil sículo-normando”, *Maestro de Rubielos. Investigación, estudios y ensayos de historia y arte*, 16, 2020, s. p.

²¹ Debemos a M.^a C. Lacarra la identificación del anónimo, así como numerosas aportaciones a su estudio, condensadas en la monografía *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004.

²² LACARRA, M.^a C., *Blasco de Grañén...*, *op. cit.*, pp. 37-43.

conjunto pudo pertenecer un compartimiento con la Presentación de Jesús al Templo que Saralegui localizó en la colección del marqués de Casa Torres.²³ De nuevo, la escena se ambienta en el presbiterio de una iglesia cubierta con bóveda de crucería y, frente al altar, se reúnen María, José, Simeón y una anciana con nimbo poligonal —probablemente la profetisa Ana—. Simeón, que ejerce de sacerdote, sostiene al Niño en sus brazos velados, como una ofrenda, justo delante de la custodia turriforme, parcialmente cubierta por un paño de brocado, que preside el altar. La asociación entre el Niño como ofrenda sacrificial, el altar y un objeto de orfebrería de idénticas características se repite en otras obras atribuidas más o menos directamente a Blasco de Grañén y su entorno. Es el caso de la Presentación al Templo del *Retablo de San Blas, la Virgen y Santo Tomás Beckett* de Anento (*in situ*, h. 1430-1435) [fig. 7], donde, además, Simeón, enmarcado por un paño de honor, sostiene al Niño justo encima del ara. La escena de la Presentación de Jesús, con su correspondiente custodia, se incluía también en una de las alas del desaparecido *Tríptico de los gozos de la Virgen* de Belchite, fechado en 1439 con una inscripción en la propia pintura que indicaba además los nombres de los donantes, Pascual y Pedro Bernat.²⁴ El monumental —y destruido— retablo de Ontiñena desarrollaba, como el *Retablo de la Virgen* de Rubielos de Mora, un programa que sobrepasaba el tradicional de gozos e incorporaba un ciclo concepcionista, otro dedicado a la infancia de Jesús, y un grupo de escenas asuncionistas. Aunque no hay documentación directa sobre el conjunto, probablemente puede vincularse al matronazgo de la priora de Sijena Beatriz Cornel (1427-1451), pues el guardapolvo ostentaba sus armas.²⁵ Es posible, tal como sugiere Lacarra, que se realizara en una fecha no lejana al *Retablo de la Virgen* de Lanaja, por el que Grañén cobraba cierta cantidad en 1437,²⁶ muy similar en estilo, estructura y programa iconográfico. En la Presentación del Niño del *Retablo de la Virgen* de Tosos (Campo de Cariñena, *in situ*, h. 1435-1440),²⁷ la custodia se presenta sin paño que la cubra y permite apreciar la cubierta piramidal.

²³ SARALEGUI, L., “Algunas tablas aragonesas”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XLIV, 1936, pp. 47-48. POST, CH. R., *A History of Spanish Painting...*, *op. cit.*, 1938, VII, p. 810, fig. 317. La pieza aún pertenecía a la colección de Casa Torres en los años 80 del siglo XX, como permite comprobar una fotografía de Derry Moore publicada en ESCOBAR, L., “The Collectors: a Spanish Cornucopia”, *Architectural Digest*, mayo 1982, p. 157.

²⁴ POST, CH. R., *A History of Spanish Painting...*, *op. cit.*, 1939, III, pp. 210-212; y LACARRA, M.^a C., *Blasco de Grañén...*, *op. cit.*, pp. 171-173.

²⁵ Así lo deduce LACARRA, M.^a C., *Blasco de Grañén...*, *op. cit.*, p. 158.

²⁶ *Ibidem*, p. 28.

²⁷ LACARRA, M.^a C., PINA LUCINDO, J. J. y ROYO RUEDA, J., *El retablo mayor de la iglesia de Santa María la Mayor de Tosos (Zaragoza)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2017, Cuadernos de Aragón, 71.



Fig. 7. Blasco de Grañén y taller, *Presentación de Jesús al Templo*, compartimiento del Retablo de San Blas, la Virgen y Santo Tomás Beckett de Anento, h. 1430-1435, in situ.

Fotografía: autora.



Fig. 8. Maestro de Riglos, *Presentación de Jesús al Templo*, compartimiento del Retablo de la Virgen de Villarroya del Campo, h. 1440, in situ. Fotografía: autora.



Fig. 9. Anónimo aragonés, *Presentación de Jesús al Templo*, compartimiento del Retablo del Salvador de Ejea de los Caballeros, h. 1460, in situ. Fotografía: Ayuntamiento de Ejea de los Caballeros.

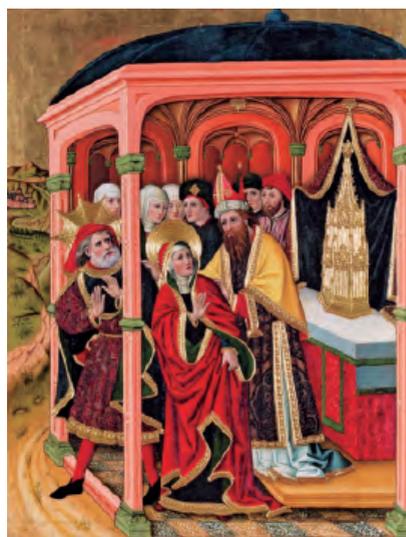


Fig. 10. Nicolás y Martín Zaortiga, *Expulsión de San Joaquín y Santa Ana del Templo*, compartimiento del Retablo de la Virgen de Borja, después de 1460. Fotografía: Museo de la Colegiata de Borja.

El examen de la obra de algunos artistas formados en el taller de Grañén, activos probablemente en las décadas centrales del siglo XV, incrementa la lista de imágenes con variantes de la misma fórmula. Así, el Maestro de Riglos emplea un esquema muy similar en la Presentación de Jesús al Templo que perteneció a los hermanos Bacri, en París, pieza dispersa de un retablo mariano,²⁸ y también en la Expulsión de San Joaquín y Santa Ana y en la Presentación de Cristo [fig. 8] que aún forman parte del *Retablo de la Virgen* de Villarroya del Campo, conservado *in situ*.²⁹

A lo largo de la segunda mitad del siglo XV la custodia se sigue empleando con asiduidad y adquiere un aspecto aún más suntuoso y monumental: así sucede en el compartimiento de la Presentación de Cristo del *Retablo del Salvador* de la iglesia de Ejea de los Caballeros³⁰ [fig. 9], o en la Circuncisión de Jesús,³¹ su Presentación al Templo, la expulsión de los padres de la Virgen del Templo [fig. 10], la Presentación de María y sus Desposorios con San José, del *Retablo de la Virgen* de la colegiata de Borja, contratado en 1460 por Nicolás y Martín Zaortiga,³² donde aún puede apreciarse bien el efecto suntuario gracias a la conservación del dorado, perdido en el caso de Ejea. A la lista pueden sumarse muchos otros ejemplos, entre los cuales: la Presentación de Jesús al Templo del *Retablo de la Virgen, San Juan Bautista y San Miguel*, en la iglesia de San Valero de Zaragoza,³³ la del *Retablo de la Virgen* de Asín de Marín de Soria y la del *Retablo de San Miguel y la Virgen* de Barillas (Navarra), asociada también al entorno de este maestro; la Presentación de Jesús conservada en una colección privada de Florencia publicada por Post como obra de Miguel Ximénez, o la que perteneció a la colección Platt de Englewood, Nueva Jersey, donde la pieza de orfebrería adquiere unas dimensiones

²⁸ POST, Ch. R., *A History of Spanish Painting...*, *op. cit.*, 1940, VIII, fig. 12. Sobre la estructura del conjunto al que pudo pertenecer este compartimiento véase MACÍAS, G., *La pintura aragonesa...*, *op. cit.*, I, pp. 97-104 y figs. 59-65.

²⁹ MACÍAS, G., *La pintura aragonesa...*, *op. cit.*, I, pp. 75-96.

³⁰ Aunque contratado inicialmente por Blasco de Grañén, a quien puede atribuirse la predela, el retablo fue finalizado por un artista que se aleja de los estilemas del gótico internacional para introducir algunas novedades del realismo flamenco. Un resumen de la bibliografía y documentación sobre este retablo, así como una propuesta sobre su problemática atribución estilística en: MACÍAS, G., *La pintura aragonesa...*, *op. cit.*, I, pp. 197-200.

³¹ Aunque Jaume Ferrer incluía también la custodia en la Circuncisión del retablo de Verdú, antes citado, en general en los programas que comprenden tanto esta escena como la Presentación la custodia solo aparece en la segunda.

³² JIMÉNEZ, E., "El retablo gótico de los hermanos Zahortiga para la colegiata de Borja. Transcripción y estudio de la capitulación. Seguimiento de las tablas e historias del retablo", *Cuaderno de Estudios Borjanos*, 35-36, 1996, pp. 49-144.

³³ MACÍAS, G., "De Jaime Huguet al Maestro de san Jorge y la princesa: las relaciones entre la pintura catalana y la aragonesa en la segunda mitad del siglo XV", en *La pintura gótica en los territorios de la Corona de Aragón en tiempos de Domingo Ram*, Maluenda, Asociación Somos Maluenda, 2018, pp. 21-31.

descomunales.³⁴ Se incluye también una custodia dorada con un baldaquino de brocado en la Presentación de María al Templo del *Retablo de la Virgen* de Villanueva de Huerva,³⁵ donde el artista diseña una gran obertura con arco de medio punto en la pared del santuario cuya única finalidad es mostrar el objeto. Domingo Ram, por su parte, sitúa una custodia turriforme en el espacio donde Zacarías recibe la visita del ángel para anunciarle el nombre de su hijo, Juan, en una tabla del Metropolitan Museum de Nueva York (The Cloisters Collection, 1925, inv.25.120.929).

Aunque el recuento podría incrementarse con otras obras, creo que las citadas son suficientes para apreciar la importancia del objeto en las escenas marianas y cristológicas de los retablos aragoneses desde finales del siglo XIV.

Es importante remarcar que la custodia turriforme no se emplea en la pintura aragonesa para caracterizar el altar preparado para el culto cristiano. No aparece en escenas como los milagros de San Martín durante la misa, o la duda sobre la transustanciación de San Gregorio, ni en otros milagros, consagraciones episcopales o monásticas que también tienen lugar en el ámbito presbiterial.³⁶ En estos casos, pese al protagonismo, a veces, del elemento eucarístico, los artistas góticos recurren preferentemente a objetos como cruces pediculadas, cálices, patenas, lámparas o candelabros y, tras la mesa del altar se suele situar un retablo pintado —o la *imago pietatis*, en el caso de la misa de San Gregorio—. Esta diferencia me parece un argumento de peso para considerar que ese objeto similar a una custodia se emplea para representar y “cristianizar” un elemento que formaba parte, exclusivamente, del entorno litúrgico del templo de Jerusalén: el Arca de la Alianza.³⁷ A este respecto resulta también relevante la tabla de Ram del Anuncio a Zacarías, antes citada, pues incluye un elemento iconográfico, una cadena de oro atada a su pie, que se vincula con la festividad del Yom Kipur,³⁸ único momento en el que el Sumo Sacerdote penetraba en el *Sancta Sanctorum* del Templo de Jerusalén,

³⁴ POST, Ch. R., *A History of Spanish Painting...*, *op. cit.*, 1940, VIII, p. 125, fig. 54 y p. 284, fig. 122.

³⁵ MACÍAS, G., *La pintura aragonesa...*, *op. cit.*, I, pp. 393-396.

³⁶ Resulta una excepción el compartimiento con la consagración de un obispo del Musée Bonnat de Bayona que forma parte de las obras atribuidas al anónimo Maestro de Bonnat en POST, Ch. R., *A History of Spanish Painting...*, *op. cit.*, 1941, VIII, pp. 428-437.

³⁷ Aunque el santuario donde se ambientan las escenas marianas y cristológicas que he citado habría de corresponder al segundo templo judío, destruido por las legiones romanas durante el sitio de Jerusalén en el 70 d. C., donde al parecer ya no se custodiaba el Arca de la Alianza, creo que el Nuevo Testamento y la exégesis cristiana establecen suficientes vínculos entre Cristo, María, el Templo y el Arca para sostener la interpretación que propongo en este estudio. Es importante remarcar que el “anacronismo” no suele ser, en la pintura gótica, un “error”, sino una estrategia de representación.

³⁸ GLAZER-EYTAN, J., “Escenas del ritual judío: entre el prisma de la polémica y las huellas de la intimidad cotidiana”, en Molina, J. (ed.), *El espejo perdido...*, *op. cit.*, pp. 111-127, espec. pp. 117-118.

donde se custodiaba el Arca: no hay duda aquí, pues, del espacio que quiere evocar el artista, y del objeto que representa la custodia dorada.

Aunque M.^a C. Lacarra aludió brevemente a la representación del Arca al referirse al retablo de Anento de Grañén,³⁹ hasta ahora no se ha explorado por qué en la pintura gótica aragonesa —y en la de otros contextos— la representación de esa caja que fue tanto relicario —de las tablas de la Ley, el maná y otros objetos— como lugar de encuentro con la divinidad, toma una forma que no se asemeja en nada a la que describen los textos veterotestamentarios y encaja, sin embargo, con un objeto que debía resultar perfectamente reconocible a los feligreses cristianos: el sagrario, custodia u ostensorio destinado a la reserva eucarística.

El Templo y el Arca de la Alianza: descripciones textuales y algunas adaptaciones pictóricas en el contexto gótico europeo

La distancia entre el elemento pintado por los artistas góticos aragoneses —y también catalanes y valencianos— y el Arca veterotestamentaria queda patente, por ejemplo, en la descripción de Éxodo 25, 10-21, donde la divinidad da instrucciones precisas para su construcción, además de indicar los propósitos a los que ha de servir. El sagrado contenedor consistía en una caja de madera de acacia recubierta de oro, de mayor longitud que altura, rematada con una cornisa o ribete y con anillas de oro en sus cuatro costados, en las que habían de permanecer siempre insertas las varas para su transporte. Sobre la pieza que cubría el arca, de las dimensiones exactas del contenedor y realizada de oro macizo, se disponían dos querubines del mismo metal precioso, con las alas extendidas. Esta cubierta es denominada con un término hebreo que en la Septuaginta griega se tradujo como “*hilasterion*” y en la Vulgata latina como “*propitiatorum*”, pareciendo aludir, pues, a un espacio de sacrificio, comunicación, expiación o reconciliación con la divinidad.⁴⁰

³⁹ LACARRA, M.^a C., *Blasco de Grañén, pintor...*, *op. cit.*, p. 131, indica, al describir el compartimiento de la Presentación de Jesús al Templo que “*La pintura reproduce el templo de Jerusalén, con el arca de la alianza colocada encima del altar*”.

⁴⁰ En Levítico, 16, 2, se explicita que Dios se manifiesta en el propiciatorio que cubre el arca. En Ezequiel 43, donde se describe pormenorizadamente la estructura de un altar para ofrecer sacrificios a la divinidad, se emplea también el término. Septuaginta y Vulgata lo emplean de nuevo en Romanos 3, 25, donde Pablo describe como Cristo redime los pecados del género humano y lo reconcilia con Dios con su sacrificio, y en Hebreos 9, donde se describe el Arca, su contenido y algunos rituales vinculados y se contraponen todo esto con el sacerdocio celestial de Jesús y su sacrificio definitivo. Sobre estos términos véase TRIWALD, M., “Christ as Hilasterion (Rom 3, 25) pauline theology on the Day of Atonement in the mirror of early jewish thought”, en Hieke, Th. y Niklas, T. (eds.), *The Day of Atonement. Its interpretation in Early Jewish and Christian Traditions*, Leiden-Boston, Brill, 2012, pp. 189-209.

Pese a la precisión de este y otros pasajes, en general, y aunque sería necesaria una revisión pormenorizada, en el arte de los siglos XIV-XV, cuando se trata de evocar el Templo de Jerusalén en escenas marianas y cristológicas, se evitan objetos litúrgicos asociados al culto judío como la menorá, y no se reproduce el Arca de la Alianza de manera ajustada a su descripción bíblica.⁴¹

Parece una excepción el ámbito germánico a partir de mediados del siglo XV. Stephan Lochner incluye en la Presentación al Templo conservada en el Hessisches Landesmuseum de Darmstadt (h. 1447) un retablo dorado que muestra a Moisés con las tablas de la Ley en el frente y unos querubines en los remates que, a mi parecer, evocan aquellos del Arca entre los que se manifestaba la divinidad, que efectivamente aquí comparece en la zona superior, bajo la forma de Dios Padre. El Maestro de la Santa Parentela el joven emplea un esquema directamente derivado del de Lochner en el compartimiento central del *Retablo de los gozos de la Virgen* procedente del convento de benedictinos de Colonia y ahora conservado en el Museo del Louvre (inv. RF2045). Artefactos parecidos se incluyen en otras presentaciones de Cristo de ámbito germánico, como la del retablo de Marienfeld, de Johann Koerbecke, del segundo cuarto del siglo XV, o la del Maestro de la Vida de la Virgen (National Gallery, Londres, inv. NG706) de h. 1460-1475. En estos dos casos, sin embargo, se prescinde del remate angélico, y los profetas o escenas narrativas veterotestamentarias parecen prefiguraciones de la Pasión, antes que referencias al Arca y su contenido.⁴²

Entre los artistas activos en el territorio francés a lo largo del siglo XIV y el gótico internacional, por otra parte, es más habitual optar por el altar vacío, resultando una singularidad la miniatura de *Las muy ricas horas* del duque de Berry (Musée Condé, Chantilly, f. 54 v), con las tablas de la ley mosaica.⁴³

⁴¹ Las biblias hebreas iluminadas en ámbito europeo a lo largo de los siglos XIV-XV, especialmente las sefardíes, ofrecen representaciones de los elementos litúrgicos judíos, destacando, en la mayoría de los casos, la gran menorá o candelabro de siete brazos, como sucede en la Biblia de la colección Sassoon (ms. 368, ff. 182-183), iluminada hacia 1366-1383 por el mallorquín Elisha ben Abraham ben Benvenisti, llamado Cresques, que en el siglo XV perteneció a la familia Fahri, probablemente radicada en Zaragoza. Sobre las biblias sefardíes véase KOGMAN-APPEL, K., *Jewish Book art Between Islam and Christianity: The Decoration of Hebrew Bibles in Spain*, Leiden-Boston, Brill, 2004.

⁴² Estos y otros ejemplos están publicados en CORLEY, B., *Painting and patronage in Cologne 1300-1500*, Turnhout, Harvey Miller Publishers, 2000. Las prefiguraciones veterotestamentarias del sacrificio de Cristo también tienen su lugar en la pintura de Lochner, que incluye el sacrificio de Isaac en el antependio dorado, y en el Arca de la Alianza pintada por el Maestro de la Santa Parentela, donde, a la diestra de Moisés, Caín asesina a Abel.

⁴³ La escena es también singular porque adapta para la Presentación de Jesús el esquema de la Presentación de la Virgen pintada por Taddeo Gaddi en la capilla Baroncelli de la Santa Croce de Florencia, h. 1328-1330, o alguna de sus derivaciones. Sobre las conexiones de los miniaturistas

Los maestros del primer *Trecento* italiano, por su parte, suelen aludir al Templo de Jerusalén mediante un altar vacío monumentalizado con potentes estructuras de tipo arquitectónico a modo de baldaquino, como hacen Giotto en la capilla Scrovegni de Padua (h. 1305) o Duccio en uno de los compartimientos de la predela de la *Maestà* de Siena (1308-1311). En algunas ocasiones sobre el altar arde el fuego sacrificial, como sucede en la Presentación de Jesús pintada por Jacopo del Casentino hacia 1330, ahora en el Nelson Atkins Museum of Art de Kansas City; en la de Taddeo Gaddi de la Galleria dell'Accademia de Florencia, de hacia 1335-1340, o en la de Ambrogio Lorenzetti, en la Galleria degli Uffizi (h. 1342), donde además de arder el fuego el sacerdote parece a punto de inmolar las aves prescritas por la ley para la consagración del primogénito varón. La misma tónica se sigue en escenas vinculadas a la concepción y vida de María: la Expulsión de San Joaquín y Santa Ana o el Anuncio a Zacarías de las capillas Scrovegni y Peruzzi, pintadas por Giotto, por ejemplo, incluyen una arqueta muy sencilla sobre el altar, que tal vez aluda al Arca de la Alianza pero que no se asemeja en nada ni al objeto descrito en el Antiguo Testamento ni a la pieza de orfebrería que hemos visto en los retablos de la Corona de Aragón. Taddeo Gaddi representa el fuego ardiendo en el altar del templo de donde son expulsados Joaquín y Ana en la capilla Baroncelli de la Santa Croce de Florencia. Los maestros italianos o italianizantes activos en la península ibérica en la primera mitad del siglo XIV siguen los mismos parámetros: el Maestro de Baltimore emplea estructuras arquitectónicas complejas para monumentalizar el altar vacío en la Presentación de Cristo al Templo del *Tríptico de la Virgen* del Walters Art Museum (inv. 37.468),⁴⁴ igual que el miniaturista —probablemente Ferrer Bassa— de la Presentación de Jesús en las *Horas de María de Navarra* (Biblioteca Nazionale Marciana, ms. Lat. I.104/12640, f. 97 v).

En la segunda mitad del *Trecento*, sin embargo, los artistas italianos sí incluyen sobre el altar un objeto de orfebrería de marcado carácter arquitectónico y estructura turriforme en escenas marianas. He de proponer para otro estudio el análisis de la introducción y difusión de este

franceses con el arte italiano véase, por ejemplo: ALEXANDER, J. G., "The Limbourg brothers and italian art: a New Source", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 46, 4, 1983, pp. 425-435. El mismo manuscrito incluye una representación del traslado del arca de la alianza en el f. 29 r donde el contenedor adopta la forma de una microarquitectura gótica. El formato del Arca de la Alianza en la ilustración de pasajes estrictamente veterotestamentarios y sus conexiones con las artes suntuarias del gótico es otra línea de investigación que espero abordar en el futuro.

⁴⁴ Sobre la introducción de las corrientes italianistas en Cataluña hay propuestas diversas en la historiografía reciente. Véase, por ejemplo, ALCOY, R., "El italianismo en la pintura gótica catalana. De la renovación giottesca a su disolución", en Lacarra, M.³ C., "*Un olor a Italia*"...., *op. cit.*, pp. 51-101. Sobre el Maestro de Baltimore: CORNUDELLA, R., "The Baltimore master and the origin of Italianism in Catalan painting of the fourteenth century", *The Journal of the Walters Art Museum*, 72, 2014, pp. 7-22.



Fig. 11. Bartolo di Fredi, *Expulsión de San Joaquín y Santa Ana del Templo*, compartimiento del Políptico de la *Coronación de la Virgen*, procedente de la capilla de la Anunciación de la iglesia de San Francisco de Montalcino, Siena, 1388. Fotografía: Montalcino, Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra.

elemento en la pintura italiana de la segunda mitad del siglo XIV, pero querría citar algunos ejemplos que ilustran su ubicuidad. La custodia turri-forme ocupa el altar de la Presentación de la Virgen al Templo de Lippo Vanni en San Lorenzo al Lago (h. 1360-1370, Siena); en la Expulsión del Templo de San Joaquín y Santa Ana del *Políptico de la Coronación de la Virgen* de Bartolo di Fredi (firmado y fechado en 1388)⁴⁵ [fig. 11]; en la Presentación de la Virgen de Niccolò di Buonaccorso (documentado en Siena entre 1372-1388) de los Uffizi (inv. 1890 n.º 3157); en la de Paolo di Giovanni Fei, en la National Gallery de Washington (h. 1398-99, inv. 1961.9.4); en el mismo tema pintado por Andrea di Bartolo, también en Washington (h. 1400-1405, inv. 1939.1.41) o en el compartimiento de predela con la Presentación de María al Templo de Sano di Pietro, en la Pinacoteca Vaticana (h. 1448-1452, inv. 166).⁴⁶ Es importante señalar que,

⁴⁵ Proveniente de la iglesia de San Francisco de Montalcino y hoy en el Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra de la localidad.

⁴⁶ Algunas de las escenas citadas se incluyen en SALVADOR-GONZÁLEZ, J. M.³, "Dei Templum oblatum Deo est in templo. Aproximación iconográfica a La Presentación de María al templo en

si bien por ejemplo Bartolo di Fredi introduce la custodia de orfebrería en compartimientos marianos, no lo hace en escenas de la Presentación de Cristo al Templo como la del Museo del Louvre (inv. MI 394).

Me parece probable que el empleo de la custodia para sugerir el Arca de la Alianza en la pintura de la Corona de Aragón del último tercio del siglo XIV tenga, inicialmente, relación con su difusión en el ámbito italiano y la introducción de las corrientes italianistas en la península ibérica, aunque en nuestro contexto se llegue a emplear de forma mucho más extensiva, en escenas tanto marianas como cristológicas y también en otros eventos neotestamentarios ambientados en el Templo de Jerusalén como los relacionados con el nacimiento de San Juan Bautista.⁴⁷ Todas estas escenas tienen en común el hecho de constituir eslabones que conectan el Antiguo y el Nuevo Testamento. Al situarlas en el espacio donde se conservaba el Arca de la Alianza se vinculan con el espacio más sagrado e íntimo del Templo, el *Sancta Sanctorum*, de acceso extremadamente reservado. Se reconoce así a María —y también a Zacarías, aunque de manera menos frecuente— su especial conexión con la divinidad. En el caso de la Presentación de Cristo al Templo, se conecta este evento teofánico, donde se reconoce a Jesús como Mesías, con el lugar donde la divinidad se comunicaba con el sacerdote judío y, a través de él, con su pueblo.

Textos e imágenes: algunas relaciones (imperfectas)

Son varios los referentes textuales que podrían haber propiciado la asociación entre el Arca de la Alianza y las escenas de la Presentación de la Virgen y de Cristo al Templo: algunos versículos neotestamentarios, como Hebreos 9, 1-14, describen la estructura del santuario judío, el Arca de la Alianza, su contenido y rituales, como un prelude imperfecto del santua-

la pintura italiana del *Trecento* desde sus fuentes apócrifas”, *De Medio Aevo*, 5, 2014/1, pp. 95-118. El estudio no se detiene, sin embargo, en el objeto de orfebrería que ahora nos ocupa. Otras piezas pueden consultarse en el catálogo online de la Fondazione Federico Zeri de Bolonia: <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/cerca/opera> (fecha de consulta: 09-I-24).

⁴⁷ Me parece significativo que, a lo largo del siglo XV, cuando el uso de la custodia ya se ha popularizado en los territorios de la Corona de Aragón, no se emplee en obras cuyos referentes directos son el primer *Trecento* o el gótico internacional francés. Así sucede en la Presentación al Templo de María del *Breviario del Rey Martín el Humano* (BnF, ms. Rothschild 2529, f. 312 v), con una microarquitectura sobre el altar que recuerda vivamente a la del *Triptico de la Virgen* de Baltimore o las *Horas de María de Navarra*, y en la Presentación de Jesús del *Retablo de la Virgen* del monasterio de Banyoles, pintado por Joan Antigó, que versiona una de las miniaturas de las llamadas *Horas de Bruselas*, como se estableció en: BERG SOBRE, J., “Le retable de Banyoles et le style internationale”, *Revue de l'Art*, 28, 1975, pp. 33-39.

rio celestial donde Cristo es ofrenda y Sumo Sacerdote.⁴⁸ La identificación simbólica de María como “Arca de la Nueva Alianza”, por otra parte, por haber llevado a Jesús en su seno, se constata ya en la literatura patristica y la producción medieval de himnos a María.⁴⁹ En relación con esto, me parece muy interesante que en la Anunciación pintada por Bernat Martorell hacia 1430-1435 en el *Salterio ferial y libro de horas* del Archivo Histórico de la ciudad de Barcelona (ms. 8A-398), se incluya un objeto muy similar a las custodias que hemos descrito en las escenas situadas en el Templo de Jerusalén, sobrevolado por el Niño que baja a encarnarse cargado con la cruz. El espacio donde transcurre la escena, además, combina la domesticidad del oratorio de María con una arquitectura que sugiere una iglesia de tres naves, similar a la de la Anunciación del *Libro de horas de Carlos el Noble de Navarra* (Cleveland Museum of Art, f. 29 r), atribuido al Maestro de las iniciales de Bruselas, donde también se incluye un pequeño altar con una custodia.⁵⁰ En estas imágenes queda patente el deseo de incluir, mediante este objeto, referencias a la Encarnación, la Pasión y la veneración del Corpus Christi que pienso que están también detrás del éxito de la representación de la custodia en las escenas cristológicas y marianas ambientadas en el templo judío.

Por lo que respecta a textos más cercanos al marco cronológico que nos interesa, destaca sin duda el *Speculum Humanae Salvationis*, donde se explicita, mediante la palabra y la imagen, el vínculo entre el Arca de la Alianza, María y la Presentación de Jesús al Templo. Compilado probablemente después de 1309 y antes de 1324,⁵¹ es bien conocida la enorme difusión que alcanzó en los últimos siglos de la Edad Media este “manual de concordancias” entre el Antiguo y el Nuevo Testamento que constituye uno de los ejemplos más destacados de la literatura tipológica medieval, así como la importancia que adquieren las ilustraciones en las copias conservadas. En el capítulo 10 tanto el Arca de la Alianza como la Menorá son interpretadas como alegorías de la Virgen y las imágenes

⁴⁸ El Apocalipsis (11, 19) recoge esta idea del templo celestial del que el terrenal es espejo imperfecto, y alude también al Arca.

⁴⁹ Cita algunas de estas fuentes patristicas PEINADO GUZMÁN, J. A., “Simbología inmaculista, letanías lauretanas e iconografía”, *Archivo Teológico Granadino*, 75, 2012, pp. 167-190, espec. pp. 189-190. Véase también LÓPEZ CALDERÓN, C., “La Virgen y los (mal) llamados símbolos de la letanía lauretana”, *Atrio. Revista de Historia del Arte*, 29, 2023, pp. 48-71.

⁵⁰ MACÍAS, G., “Bernat Martorell. Anónimo. Salterio ferial y libro de horas”, en Cornudella, R. (dir.), *Cataluña 1400. El gòtic internacional*, Barcelona, MNAC, 2012, pp. 188-190.

⁵¹ Los primeros ejemplares conservados datan de 1324 y, probablemente, siguen un modelo anterior perdido. Véase, por ejemplo, WILSON, A. y LANCASTER, J., *A medieval mirror. Speculum Humanae Salvationis 1324-1500*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1984; y CARDON, B., *Manuscripts of the Speculum Humanae Salvationis in the Southern Netherlands (c. 1410-c. 1470): A Contribution to the Study of 15th Century Book Illumination and of the Function and Meaning of Historical Symbolism*, Lovaina, Peeters Publishers, 1996.



Fig. 12. Anónimo activo en Innsbruck, *Presentación de Jesús al Templo y Arca de la Alianza*, *Speculum humanae salvationis*, Biblioteca Nacional de España, Vit. 25-7, olim B.19, f. 10 v, h. 1432. Fotografía: Biblioteca Nacional de España.

ponen en paralelo la Presentación de Cristo al Templo con el Arca, a veces abierta mostrando su contenido, y en ocasiones también con el candelabro de siete brazos.⁵² Pero el caso es que en las ilustraciones del *Speculum* el Arca no adopta el formato de custodia turriforme que se empleará en los ejemplos pictóricos que hemos ido desgranando. Sin ninguna voluntad de exhaustividad: en el manuscrito de la Biblioteca Corsiniana (ms. 55.k.2, f. 11 v), probablemente obra avionesa de la primera mitad del siglo XIV, por ejemplo, el Arca es un gran contenedor similar a un sarcófago. En el ejemplar conservado en el Fitzwilliam Museum de Cambridge de hacia 1370-1390 (ms. 43-1950, f. 2 v) es una gran caja de listones de madera, y en el de la Bibliothèque Nationale de France, de fecha similar y tal vez factura alsaciana (ms. latín 511, f. 10 v) es un gran contenedor con herrajes de refuerzo en las esquinas y el centro. El bello ejemplar custodiado en la Biblioteca Nacional de España (Vit. 25-7, olim B.19, f. 10

⁵² The Warburg Institute ofrece un estudio de Berthold Kress junto con una extensa recopilación de imágenes accesibles online: <https://warburg.sas.ac.uk/photographic-collection/index/religious-iconography/speculum-humanae-salvationis-summary> (fecha de consulta: 09-I-2024).

v), iluminado hacia 1432, insiste en la representación del Arca como un gran contenedor de madera con cantoneras y cerradura metálica [fig. 12].

La asociación del Arca con escenas cristológicas y marianas como la Presentación del Niño al Templo parece, pues, suficientemente avalada por la exégesis cristiana y la literatura tipológica medieval, pero en las ilustraciones más estrechamente vinculadas a esa literatura el formato del arca no concuerda con el representado en las escenas pictóricas objeto de estudio en este artículo: hay, entre esos textos y nuestras imágenes, una relación, sin duda, aunque imperfecta, o no directa.

Una propuesta interpretativa a modo de conclusión

El uso concreto de una custodia de tipo arquitectónico, turriforme, para aludir al Arca de la Alianza parece una singularidad originada en el arte italiano de la segunda mitad del *Trecento* y ampliamente adoptada y difundida en los territorios de la Corona de Aragón a finales del siglo XIV y a lo largo del siglo XV. Su gran éxito en este ámbito podría radicar, en mi opinión, en el hecho de resultar una estrategia visual óptima para transmitir de manera directa algunos mensajes complejos entre los cuales probablemente se cuentan la unicidad de la historia de la salvación humana, la defensa de la transubstanciación y la propaganda a favor de la implantación de la festividad del Corpus Christi.

Al emplear este tipo de custodia para caracterizar el Templo de Jerusalén, los artistas góticos evitaban otros objetos que podrían asociarse al culto judío coetáneo y aludían al Arca de la Alianza mediante un elemento presente en las iglesias cristianas y fundamentalmente vinculado al culto a la eucaristía a lo largo de los siglos XIV-XV, aunque artefactos similares pudieran emplearse también como relicarios. De esta manera, el Templo de Jerusalén se inscribe plenamente en el relato cristiano, se refuerza la idea de continuidad entre la Antigua Alianza y la Nueva, de pertenencia a una misma tradición.

Pero, además, el Arca, contenedor sagrado y espacio propiciatorio del Antiguo Testamento, lugar de comunicación con Dios y de expiación de los pecados de la comunidad, se transmuta en el contenedor de la eucaristía, del verdadero cuerpo de Cristo, que redime a la humanidad. En escenas como las presentaciones de Jesús al Templo de ámbito aragonés a las que he aludido, la gestualidad de Simeón, que sujeta al Niño sobre el altar, junto a la custodia, refuerza la interpretación eucarística de la escena.

La custodia es, en estas pinturas, un nudo temporal que vincula el pasado veterotestamentario con ese momento teofánico en que Cristo es

reconocido como mesías en el evangelio de Lucas y otros textos y con la actualidad del culto cristiano de los siglos XIV-XV.

En definitiva, en este estudio he intentado presentar una visión general y una interpretación plausible de la introducción y el uso de este motivo iconográfico en la pintura aragonesa y en la de otros contextos, pero en el futuro será necesario atender con más detalle, además de a las imágenes, los textos, y su posible interrelación, a otros aspectos clave en la producción artística en los que no he podido profundizar aquí. Me parece importante calibrar, por ejemplo, el peso de las tradiciones artísticas respecto a la voluntad o intención de promotores concretos en la adopción de este motivo iconográfico, así como ahondar en la interpretación o lectura que los espectadores de la época podían hacer del mismo.

