

El *Speculum Animae*, adaptación de modelos iconográficos germánicos del arte de meditar

Albert Hauf Valls
Institut d'Estudis Catalans ✉

<https://dx.doi.org/10.5209/dmae.103135>

Recibido: 2 de junio de 2025 • Aceptado: 1 de septiembre de 2025

ES Resumen: La edición y estudio del *Speculum Animae* (SA) dejó planteadas numerosas cuestiones sobre la procedencia del modelo de meditación propuesto, tanto en los doce medallones introductorios como en el conjunto de pinturas que integran el libro, que llaman la atención por la especial crudeza con que representan las escenas de la pasión. El presente trabajo pretende mostrar que en realidad dichas imágenes guardan una estrecha relación con las bien estudiadas fuentes de los grabados que ilustran el llamado *Schatzbehalter* o *Arca del tesoro* (S), a saber: la *Tabla de Bamberg* (T) y el *Skizzenbuch* o *Libro de esbozos* (Sk). La comparación de algunas pinturas de T y del SA, con grabados de S y esbozos selectos de Sk apunta de hecho a una relación directa o indirecta muy importante entre las pinturas del SA y los esbozos de Sk, que se complementan y explican mutuamente. Una lista complementaria de coincidencias temáticas parece indicar la importancia del contacto, que se extiende a buena parte de los esbozos y un número proporcionalmente importante de pinturas de T. El cotejo limita en cambio la influencia iconográfica de los grabados del famoso S.

Palabras clave: *Speculum Animae*, *Schatzbehalter*, *Skizzenbuch*, *Tabla de Bamberg*.

ENG The *Speculum Animae*: An Adaptation of Germanic Iconographic Models in the Art of Meditation

Abstract: The edition and study of the *Speculum Animae* (SA) raised numerous questions about the origin of the proposed meditation model, both in the twelve introductory medallions and in the set of paintings that comprise the book, which stand out for the particularly stark depiction of the Passion scenes. This paper aims to show that these images are closely related to the well-studied sources of the engravings that illustrate the so-called *Schatzbehalter* (S), namely the *Bamberg Table* (T) and the *Skizzenbuch* (Sk). A comparison of some paintings from T and SA with engravings from S and selected sketches from Sk suggests a significant direct or indirect relationship between the paintings of SA and the sketches of Sk, which complement and explain each other. A supplementary list of thematic correspondences further indicates the importance of this connection, extending to many of the sketches and a proportionally significant number of paintings from T. However, the comparison limits the iconographic influence of the famous S engravings.

Keywords: *Speculum Animae*, *Schatzbehalter*, *Skizzenbuch*, *Bamberger Tafel*.

Sumario: 1. Introducción; 2. Los modelos germánicos del *Schatzbehalter*; 3. La alegoría del Buen Pastor y la oveja perdida; 4. La busca del patetismo; 5. Conclusiones; 6. Relación de concordancias entre las obras consideradas; 7. Fuentes y referencias bibliográficas

Cómo citar: Hauf Valls, A. (2025). El *Speculum Animae*, adaptación de modelos iconográficos germánicos del arte de meditar. *De Medio Aevo*, 14 (2), 263-278. DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/dmae.103135>

1. Introducción¹

En un volumen tan sugerente como bellamente ilustrado, la especialista en historia del arte Cynthia Robinson (2013) formula una tesis que reaviva con argumentos nuevos viejas disputas académicas sobre la diferente manera de vivir la experiencia religiosa en la Castilla de los siglos XIV y XV *vis à vis* las tierras de habla catalana y el resto de Europa. Diferencia que habría transcendido a la literatura y el arte religiosos en la forma de representar y de contemplar la vida de Jesús y de María. En síntesis, partiendo de investigaciones precedentes (en especial la de Pereda 2007), Robinson defiende un supuesto rechazo de los cristianos castellanos a las pinturas y descripciones de la pasión y muerte cruentas de Jesucristo, por considerar que estas presentaban a judíos y musulmanes una visión negativa de un fundador del cristianismo tan débil como vulnerable. Debido a esta razón habrían obviado la literatura y la imaginería devocional centrada en aquella temática, mostrándose, hasta 1480, refractarios a leer y hacer circular obras como las famosas *Meditationes Vitae Christi*, inspiradoras de las llamadas «imágenes de devoción», o destinadas a la meditación personal (por contraste con las tradicionales «imágenes de culto»).

Según Robinson, una tal ausencia de libros de devoción centrados en la humanidad y dolores de Jesús, al menos a nivel popular y hasta la última década del siglo XV se habría visto compensada por la influencia de la *Vita Christi* de Fray Francesc Eiximenis (VCE), texto que, en su opinión, describe un Cristo poderoso casi exclusivamente divino, cuyas obras están fuera de toda humana comprensión, así como una Virgen caracterizada por la fortaleza y serenidad con la que comparte los dolores filiales. En síntesis, si debemos dar crédito a esta tesis, en la Castilla medieval la vida de Cristo fue narrada, tanto en palabras como en imágenes, con una intencionalidad de confrontar y/o de convertir a los judíos y musulmanes, más polémica que mística, porque según la propia Robinson (2013:34), los castellanos (que también habían leído a Llull) estaban impregnados de Eiximenis, no de Enrique Suso.²

Uno se pregunta, entre otras cosas, por qué, siempre de acuerdo con esta teoría, unos mismos factores ambientales y culturales como los descritos en el citado estudio, habrían propiciado reacciones tan antitéticas en un sitio y en otro. También, si es posible determinar con tanta precisión que fue la aparición de la *Católica impugnación* (1480) de Fray Hernando de Talavera lo que marcó un punto de inflexión en aquella supuesta tendencia castellana,

provocando un posterior esfuerzo concentrado por equiparar Castilla al resto de España.³ Quizá bastaría aceptar, si acaso, que con los textos religiosos debió de pasar lo mismo que se ha apuntado que sucedió en otros ámbitos culturales, donde la entrada al centro de la península ibérica por la puerta de Cataluña, Valencia y Aragón de obras de temática muy variada procedentes de Italia y de Francia pudo operarse con un cierto retraso (Riera 1989).

Sea como fuere, Robinson marca un extremoso contraste entre la VCE, de una parte, y las *Meditationes Vitae Christi*, la *Vita Iesu Christi* de Ludolfo de Sajonia y sobre todo la de Sor Isabel de Villena (VCV) de la otra,⁴ porque considera que estas últimas incidían de forma demasiado sentimental y novelesca en la descripción de los aspectos más cruentos de la Pasión. No resulta fácil aceptar sin considerables reservas una tesis de carácter tan especulativo como difícil de confirmar en el estadio actual de la investigación. Y cabe imaginar qué pensaría y diría la mencionada Prof.^a Robinson de un libro destinado a la meditación que ella parece desconocer, tan profusamente centrado en escenas de extraordinario patetismo como el *Speculum Animae* (SA), cuyo texto catalán, conservado en el Ms. Espagnol 544 de la Biblioteca Nacional de París, al parecer también circuló en castellano.⁵

De hecho, a la hora de tratar de adjudicar la autoría del SA, que una documentada tradición conventual vincula al valencianísimo monasterio de la Trinidad de Valencia, una de las razones que hicieron pensar que la obra no podía ser atribuida sin más a la que fue insigne abadesa de aquel ilustre cenobio, Sor Isabel de Villena (1430-90), es la especial «cruceza» de algunas de las pinturas que contiene. Se trata, en efecto, de una veintena de láminas especialmente impactantes, que integran lo que en buena medida podríamos calificar como una galería de los horrores,⁶ y entre las cuales llaman poderosamente la atención las de los ff. 19v y 24r, por su refinado nivel de imaginación morbosa, que supera, con mucho, el *pathos* de lo descrito en los textos canónicos y en las VC tradicionales.

Pese a tener documentado que el libro era usado por las religiosas, tanto énfasis en determinados temas parecía impropio del *decorum* monacal e impulsó al editor a escribir (Hauf –Benito 1992:II, 116):

Les pintures podrien ser imitació –i moltes d'elles sembla que ho són – de models iconogràfics anteriors, més que no pas fruit de la pròpia imaginació [...] Les afirmacions que ara ens semblen més atrevides o impròpies

¹ El presente trabajo se inscribe en el proyecto de investigación “Edicions i estudis de clàssics medievals de la Corona d’Aragó” (CIAICO/2021/028), desarrollado en la Universidad Católica de Valencia con el apoyo de la Generalitat Valenciana.

² Al parecer sí que circuló alguna traducción parcial castellana del Susón, *Reloj de la Sabiduría*, como la copiada por Juan de Zapata (ca. 1441-1475?) de la BNM, ms. 21626. Vid. Conde (2003) y Bara Bancel (2019).

³ En especial Valencia, donde no faltaban ni la polémica ni los judíos y la presencia de los moriscos prolongóse más y fue mucho más determinante (como debió serlo la de Llull, Eiximenis, y otros supuestos *influencers* catalanes). Por otra parte, el supuesto cambio se habría operado a partir de traducciones castellanas del VCE que circulaban manuscritas, ya que la edición de la versión castellana revisada y adaptada por el de Talavera desde una remarcable afinidad ideológica con Eiximenis (Hauf 2001: 203-50), es bastante posterior (Granada, 1496).

⁴ Hay que saludar ahora el hecho de que en fecha reciente hayan sido publicadas las ediciones filológicas de textos tan relevantes como *Lo Cartoxà* de Joan Roís Corella, personal versión valenciana de la obra ludolfina (Corella 2020), la VCV (Villena 2022) o la *Vita Christi del seràphic doctor sanct Joan Bonaventura* (2022), que vienen a llenar una importantísima laguna bibliográfica.

⁵ Con respecto a esta obra, vid. Hauf – Goerlich (ed.) (1992), así como los estudios de Hauf (1999 y 2015).

⁶ Que hay quien recurriendo a la paradoja califica de bellas, en una relevante aportación en que trata de razonar la «belleza de lo feo» (vid. Gregori 2018 y 2019).

de la ploma de l'abadessa valenciana, podrien ésser copiades de forma més o menys maquinal de fonts alienes, aparentment molt autoritzades (Hauf – Goerlich 1992: II, 116).⁷

De hecho el *quid* de la cuestión era desvelar aquellos posibles modelos; razón que indujo a que se abordara de nuevo el SA por la parte que llamaba más la atención: la de la función de los 12 medallones situados en sus tres páginas introductorias (Hauf 2015). La oportuna lectura de un interesante trabajo sobre el *Ars memoriae* religioso (Kitz 2010), llevó a conclusiones en parte similares a las de Stefan Matter (2014: 215 y ss., figs. 89-95) sobre la intencionalidad y el seminal papel de un tratado ahora bastante desconocido, el *Ars et modus contemplativae vitae* (Nürnberg, 1473 = AV), a la hora de tratar de comprender el posible mecanismo mental que pudo servir de embrión en la gestación de obras como el SA. Se llegó a la conclusión que

la sèrie de dotze pintures situades al començament de l'SA (ff. 1-2) a raó de quatre per foli, en dotze medallons emmarcats dintre dels braços d'una creu semblen guardar relació, directa o indirecta amb l'anònim AV⁸

y que las coincidencias y diferencias entre por un lado la AV y el SA, y por el otro el ms. I.G.11a, de la Biblioteca Nacional de Praga (ff.17v-18), permiten deducir que «les variants iconogràfiques detectades en SA *vis à vis* l'AV, no són originals, sinó copiades d'algun manuscrit importat de França o de Centreeuropa» (Hauf 2015:229).⁹

Por fortuna, Matter, quizá poco interesado en el SA, lo está, y mucho, en la forma en que el conocimiento teológico se propagó por *Mitteleuropa* en una formidable conjunción con la obra de los grandes artistas y grabadores germánicos, y en especial con el extraordinario esfuerzo para dar representación plástica a un programa teológico desplegado en el famoso *Schatzbehälter* o *Arca del tesoro* (Nuremberg, 1491 = S) del minorita alemán Stephan Fridolin, predicador de las clarisas de Basilea y Nuremberg.¹⁰ Se trata de un libro dotado de 96 bellos grabados destinados a ilustrar un remarcable discurso teórico, en tres partes, esencialmente centrado en una consideración contrastada (los llamados *Gegenwürfe*) de los misterios de la Redención, y en especial de la Pasión de Cristo.¹¹ La consulta del trabajo de Matter nos permitió a su vez acceder a la obra de Fridolin, las tesis de Bartl (2009) y Bellm (1959) y el libro de Seegets (1998), ayudando a superar lagunas

de información sobre datos hace tiempo conocidos por los estudiosos centroeuropeos, pero generalmente ignorados en nuestros lares cuando se editó el SA.

2. Los modelos germánicos del S

Gran parte de la investigación existente tocante al S se centra en el estudio de los posibles modelos de los grabados que lo enriquecen; investigación que ha llegado a unos resultados bastante definitivos y de una capital importancia para el estudio de nuestro SA, que, como veremos, no es al fin y al cabo tan “nuestro”.

En síntesis, se ha relacionado el vasto programa iconográfico de S con dos importantes precedentes. El más antiguo es la llamada Capistrano Tafel, esto es, la Tabla Capistrano (T) o de Bamberg, por conservarse en el museo de aquella ciudad. Obra de dos artistas diferentes, en un lado rememora la predicación de san Juan de Capistrano, y en el otro presenta 15 escenas bíblicas relacionadas de una u otra forma con S, a razón de tres cuadritos por hilera.¹²

El otro modelo fundamental es el llamado *Skizzenbuch* (=Sk), o *Cuaderno de esbozos* de Wolgemut, del Museo de Calcografía (*Kupferstichmuseum*) de Berlín (signatura 78B3a), minuciosamente estudiado por Bellm, que resume los trabajos precedentes (pp. 8-11) y describe con detalle el volumen facticio en cuarto y el contenido de las 76 hojas sueltas que contiene, en especial los 105 dibujos a pluma (láminas I-XXV), atribuidos a cuatro artistas: Michael Wolgemut, Wilhelm Pleydenwurff y otros dos colaboradores desconocidos (pp. 11-43). Esta meticulosa investigación permite adjudicar que en los dibujos del Sk. se encuentra ya esbozada la idea fundamental luego mucho más plenamente desarrollada en el S, se supone que previa consulta personal con Fr. Fridolin. Se trataría, así, de una primera tentativa, centrada en el Nuevo Testamento, destinada a marcar pautas a los autores de los grabados proyectados como complemento del texto de S (Bellm 1959: 67). La comparación entre el Sk y S vino a confirmar esta tesis y permitió datar entre 1489 y 1489 la labor producida en el taller de Wolgemut.

Ya a simple vista parece evidente que el trabajo comparativo de los especialistas alemanes debería completarse con un sistemático cotejo con el SA que diera razón de la continuidad temática y explicitara cualquier proceso degenerativo, de mejora o de cambio total, desde un buen conocimiento del modelo o modelos. Para empezar, se observa una total coinci-

⁷ «Las pinturas podrían ser imitación – y muchas parecen serlo – de modelos iconográficos anteriores más que no frutos de la propia inspiración [...] Las afirmaciones que ahora nos parecen más atrevidas o impropias de la pluma de la abadesa valenciana podrían ser copia más o menos maquinal de fuentes ajenas, aparentemente muy autorizadas» (si no se indica lo contrario, las traducciones de las citas reproducidas son nuestras).

⁸ «la serie de doce pinturas situadas al principio del SA (ff. 1-2), a razón de cuatro por folio, en doce medallones enmarcados en los brazos de una cruz, parecen guardar relación directa o indirecta con el anónimo AV».

⁹ «las variantes iconográficas detectadas en SA *vis à vis* la AV no son originales, sino copiadas de algún manuscrito importado de Francia o de Centreeuropa».

¹⁰ El libro carece de título. pero este, entre otros lugares, viene indicado en el colofón: «*dass der schatzbehälter oder schrein der waren reichtümer der ewigen seligkeit genennt wirt*» («que se llama arca del tesoro, o relicario de la verdadera riqueza de la eterna bienaventuranza»), donde asimismo se alude a «*das fleisch des ewigen worts in der menscheit iesu*» («al tesoro de la carne del Verbo eterno en la humanidad de Jesús», S, f. a2rb). Sobre la figura y la obra de Fridolin, vid., además, Schmidt (1911), Seegets (1998: 4-55) y Breitenbach – Matter (2017).

¹¹ El *Gegenwurf* presenta dos aspectos antitéticos de un tema o artículo. En el primero considera una dignidad; en el segundo, un sufrimiento de Cristo (Bartl 2009: 25-35).

¹² Vid. Bellm (1959: 75-86). Hay una reproducción en color en Matter (2014: Figs. 84-85) y Bartl (2009: 354, 358-59, 361-369, 371-74).

dencia temática entre el Sk y el SA en los esquemas de la serie introductoria de 12 medallones del llamado «joc» o «artifici» de contemplar de SA (ff. 1r-2r; Hauf - Goerlich 1992: 31-34). Detectamos que sólo en uno, el noveno, «de la muerte», al esqueleto con un azadón y una espuerta (S, f. 2a) le corresponde una figura con una guadaña. Constatamos también que, a diferencia de lo que ocurre en el A, pero coincidiendo con el SA (f. 2v), los medallones forman parte integrante de la obra que introducen, ya que conectan con y van directamente seguidos de los dibujos, o pinturas, relativos a «la eterna predestinación de Cristo» (Sk, ff. 3r-4r; Bellm 1959: 13), «premiación angélica», «victoria de los ángeles buenos», etc. (SA, f.3r-v, 5r).

Una glosa pormenorizada exigiría un espacio que no tenemos, pero la quintaesencia del mensaje merece ser ilustrada y comentada, aunque sólo sea de manera testimonial y muy centrada en unas pocas pinturas representativas. Como prueba la lista de coincidencias que insertamos al final de esta nota, la

aportación de los investigadores alemanes se demuestra muy válida, *mutatis mutandis*, para la mayor parte de ilustraciones del SA. De modo que como conjunto devocional y artístico cabe afirmar que esta obra, en su mayor parte importada, está muy relacionada con el Sk. Así, la primera lámina a plena página (SA, f. 2v), que abre la serie inmediatamente después de los medallones, representa un Cristo con melena y barba, aureolado y revestido de capa pluvial, que de rodillas ante el trono de Dios Padre, y en presencia del Espíritu Santo en forma de paloma, acepta gestualmente el programa redentor representado por la cruz, la férula, la corona de espinas y el flagelo. La lámina, que describe claramente el tema de la eterna predestinación de Cristo (Rom 1,4),¹³ ilustra también lo que viene a ser una constante: la búsqueda fidelidad en los puntos considerados esenciales, y a su vez las diferencias en pequeños matices introducidos por los diversos artistas, a sabiendas o desde el desconocimiento del programa original.



Fig. 1. Medallones y Cristo ante el trono de Dios Padre (Sk). Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett (ms. 78 B 3a, ff. 3r-4r).

Así, el esbozo de Sk se demuestra muy elemental, no sólo por la falta de color, sino mucho más limitado en la perspectiva, donde destaca solamente la paloma y se echa en falta el segundo trono. SA es menos recargado que S y substituye el globo terráqueo de Sk por una corona, y la corona de S por la simbólica tiara de tres coronas. El artista de SA pone también más énfasis que S en el trono vacío del Hijo «a la derecha del Padre» e introduce un dosel verde también parangonable al de S. De lo que no hay duda es de la superior calidad y complejidad artística del grabado (coloreado, por cierto, en ejemplares como el conservado en la universidad de Darmstadt), tanto por la

seguridad del trazo y el acopio de minucias, como el ornato de los doseles góticos y de los tapices de los tronos (vid. también el fondo de la sala embaldosada, abierta al exterior, donde se divisa un muro; las columnas y arcos, etc.). Cf. con Bartl (2009: 76-83) y Bellm (1959: 13), que contrastan por completo con la sobriedad de Sk.

Por lo que respeta a T, la calidad de sus pinturas es excelente, como puede comprobarse en T 1/15 y 2/15, que representan a Adán y Eva, figuras del matrimonio místico de Cristo con la Iglesia,¹⁴ y el pecado de soberbia de los primeros padres al gustar la fruta prohibida (Sk, ff. 7r-8r; S, Fig. 4). En la primera el con-

¹³ Cf. el f. 2v de SA (Hauf - Goerlich ed. 1992: 35 y 124, 137) con el primer artículo del primer *Gegenwurf* de S: «Gott der vater hat von ewigkeit fuer geordiniert, zeglorifizieren und zeerheben seinen sun in menschlicher natur in im also dass der mench der in der zeit von der iunckfravenn maria aus davids geschlecht solt geporn werden als warer gott und gottes sun geerert werden soll».

¹⁴ Cf. Hauf - Goerlich (1992: 37-38 y 137); Bellm (1959: 14); Bartl (2009: 98-104), con el tercer *Gegenwurf*, primer artículo: «zubedeuten die wirdigkeit christi yn der vermehlung der heiligen christenlichen kirchen».

tenido es idéntico: el *hortus conclusus* paradisiaco con tres frutales, donde Cristo-Dios crea a Eva de una costilla de Adán. La relación parece muy notable, si bien son perceptibles unas pequeñas diferencias en la proporción y rasgos de los principales actantes: en SA, f. 4r, la figura de Cristo es desmesurada en comparación con la de los primeros padres y el rojo de su túnica contrasta con el azul de T. Adán es presentado en T como un joven imberbe y se destaca el árbol del bien y del mal por el rojo llamativo de su fruto tentador, mientras que el artista de SA pre-

fiere hacerlo por simple eliminación de los otros árboles. Ahora bien, si paramos mientes en Sk y en S, llama poderosamente la atención la confluencia de T 2/15 y SA, f. 4v, con Sk, f. 8r (Bellm 1959: 14 y 81), salvo que el muro marca un espacio octogonal y no rectangular. Se mantiene en este una apertura que hace visible el árbol con la serpiente enroscada, pero sorprende la ausencia de la simbólica calavera alusiva a la leyenda de la cruz y el Calvario y que los protagonistas cubran sus vergüenzas con sendos ramitos y no, como en T y SA, tras el muro del huerto.



Fig. 2. Cristo ante el trono de Dios Padre (SA).
Bibliothèque Nationale de France (ms. Esp. 544, f. 2v).



Fig. 3. Cristo ante el trono de Dios Padre (S).
British Museum (A.9.1-91, Fig. 1).



Fig. 4. La creación de Eva (T, 1/15). Historisches Museum
Bamberg.



Fig. 5. La creación de Eva (SA). Bibliothèque Nationale de France
(ms. Esp. 544, f. 4r).

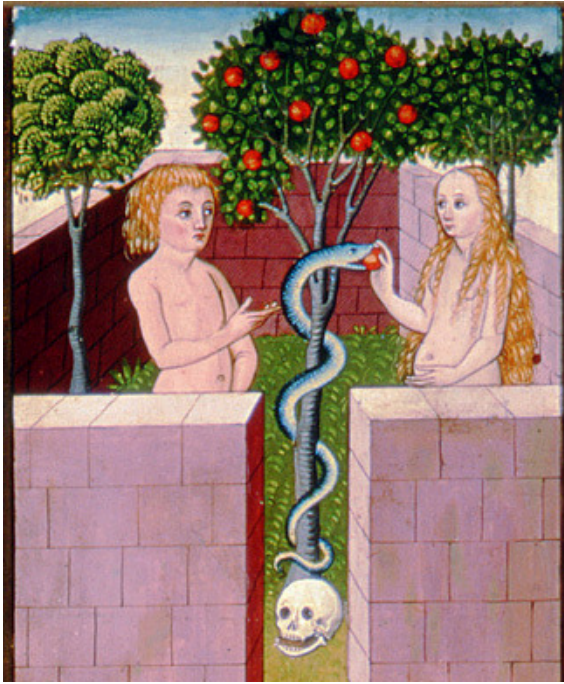


Fig. 6. El pecado original (T, 2/15).
Historisches Museum Bamberg.

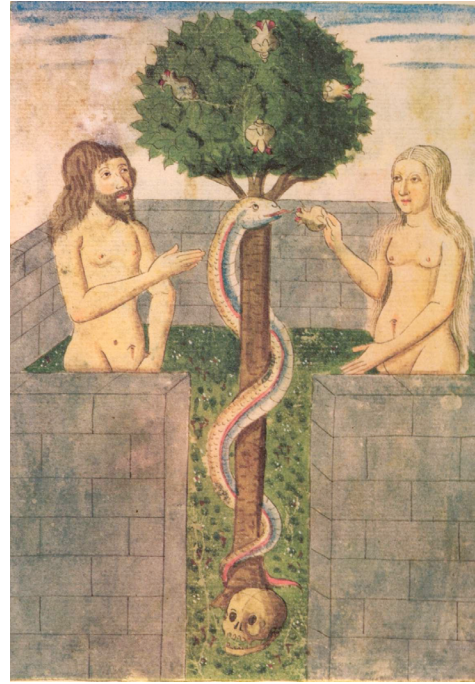


Fig. 7. El pecado original (SA).
Bibliothèque Nationale de France (ms. Esp. 544, f. 4v).

En Sk, f. 7r (Bellm 1959: 14) el mismo núcleo temático central, Cristo – Adán y Eva, aparece situado en el ámbito de un jardín que se supone vallado, si bien el muro solo es visible longitudinalmente al lado izquierdo del dibujo, y la perspectiva queda abierta a la derecha, con árboles que sugieren un espacio amplio, donde se divisa en segundo plano una fuente de cuatro caños. Esta diferencia en el detalle es un indicio de flexibilidad en la asimilación de motivos o de la existencia de variantes en el modelo asimilado en

SA. Dicha flexibilidad ya es perceptible en S, f. 4, que parece asumir el contenido de las dos pinturas de T y SA en un único grabado donde los ramitos cumplen plenamente su pudorosa función y la fuente gótica de Sk, f. 7r alimenta el caudal que fluye hacia fuera por una apertura en la pared frontal del jardín. De manera que, resumiendo: mientras que el artista de S (Fig. 4) se muestra receptivo a la propuesta panorámica de Sk, f. 7r en lo que toca a la fuente, el de SA es aquí más fiel a T.



Fig. 8. La creación de Eva (SK). Staatliche Museen
zu Berlin, Kupferstichkabinett (ms. 78 B 3a, f. 7r).



Fig. 9. El pecado original (SK). Staatliche Museen
zu Berlin, Kupferstichkabinett (ms. 78 B 3a, f. 8r).

3. La alegoría del Buen Pastor y la oveja perdida

Otra de las pinturas que llama la atención y merece mención aparte es la de T, 10/15 (correspondiente a Sk, f. 23r; S, Fig. 66 y SA, f. 16r), que en su momento fue calificada como «una de les més interessants del cicle, ja que és estrictament simbòlica. Degué inspirar-se en estampes o en una il·lustració d'alguna obreta devocional» (Hauf – Goerlich ed. 1992: 65).¹⁵ La maestría radicaba en localizar dicha «obrita», porque de no hacerlo sólo cabía asimilar de manera general en el comentario las nociones vertidas en los bestiarios y glosas, partiendo del sucinto texto manuscrito que acompaña la pintura de SA, que viene a decir que Cristo, el *Pastor bonus* o Buen Pastor (Lc 15,1-7), ha descendido a la selva del mundo para salvar nuestra alma de los peligros de los vicios y pecados representados por las bestias fieras. Identificó-se el alma perdida con la mujer de vestido rojo y larga trenza rubia que avanza hacia la izquierda, entre árboles; las fieras atacantes de SA como el cerdo (?), el oso y el león, a un lado; el zorro, el lobo y el unicornio, al otro. Se interpretó que los animales benéficos que aparecen detrás de la cabeza nimbada de Jesús eran el pelícano, el *charadrius* o alcaraván, el uro y el elefante. Pero las largas orejas de los animalitos que se divisan en la pineda del fondo a mano derecha, indujeron a presuponer que eran liebres, símbolo de la lujuria (!). Tampoco quedó claro qué sentido otorgar al perro (?) que avanza hacia la izquierda a una discreta distancia entre Cristo y la mujer (Hauf – Goerlich ed. 1992: 65).

Si fijamos la atención en la descripción de Bellm:

Christus steht in der Mitte als der Pastor bonus mit Wanderstab und wird von fünf Tieren angefallen: Bär, Löwe, Einhorn, Wolf und Hund. Eine weibliche Figur auf der linken Seite des Bildes steht in dem angedeuteten Wald oder Gestrüpp. Die rechte Hand ist zu einem Fingerzeig erhoben, während die linke Hand das Gewand hochrafft. Christus weist darauf hin. Hinter dem Haupte Christi ragen weitere Tiere heraus: oben, hinter dem Kreuznimbus, der Pelikan mit seinen Jungen, zu den Seiten links ein adlerähnlicher und ein hundeähnlicher Kopf, rechts ein anderer Vogel und ein Wolfsgesicht. Auf dem rechten Hügel, der mit vier Bäumen bewachsen ist, stehen und liegen drei Tiere, Schafen ähnlich (Bellm 1959: 18).¹⁶

El comentario deja clara la diferencia en el número de animales agresivos y que este perro desorientado del SA (y ausente en Sk, f. 23r) pretende ser la ovejita que acompaña al alma perdida o mujer de las trenzas en T, 10/15 y S, Fig. 66. Nos percatamos además de que las supuestas liebres que creímos vis-

lumbrar en lontananza son, como puede constatar-se en T, Sk y S, un pacífico y numeroso rebaño de ovejas. También de que la cabeza de perro de Sk tiene trompa de elefante en las restantes figuras. Finalmente, el rojo de la llama en el nimbo de Cristo en T parece alusivo al ave Fénix.

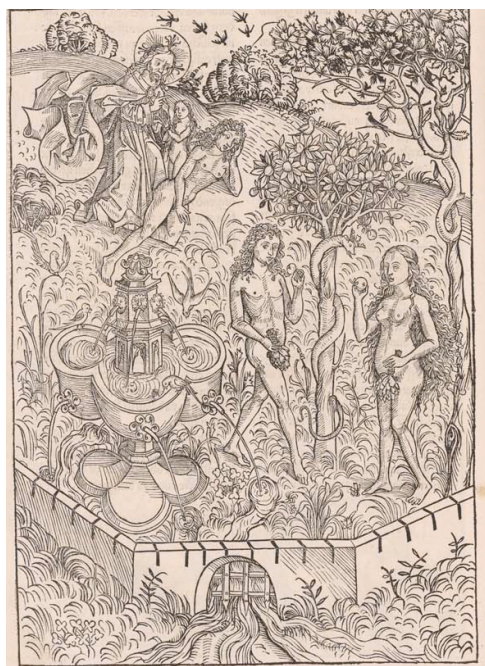


Fig. 10. La creación de Eva y el pecado original (S).
Münchener Digitalisierungszentrum (BSB-Ink F-263, Fig. 4).
Disponible en: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00113918?page=78,79>

La tesis de Bartl brinda a nuestro entender la clave del tema, al tratar de proyectar con mayor detalle sobre las dos colinas opuestas del fondo de la pintura el texto de la conocida parábola. Así, Cristo

Im Hintergrund lässt er offensichtlich eine Herde Schafe in einem Wald zurück, um im gegenüberliegenden Wald zu einem einzelnen Schaf zu eilen, das zu Füßen einer Frau steht. Mitten auf dem Weg dorthin umringen ihn zahlreiche Tiere zu seinen Füßen sowie um seinen Kopf herum. Diese Darstellung ist ganz und gar emblematisch und ohne den Text nicht in allen Facetten verständlich (Bartl 2009: 197).¹⁷

Y, en efecto, descubrimos, con ayuda del texto de Fridolin (S, Fig. 66, *Zu bedeutung desselben hat dise iunckfraw ein scheflein bey den füßen*) y el de Bartl, que «die Jungfrau, die ins Holz flieht, stünde für die irrende menschliche Natur. Das Schaf zu ihren Füßen

¹⁵ «Una de las más interesantes del ciclo, ya que es estrictamente simbólica. Debíó inspirarse en estampas o en una ilustración de alguna obrita devocional».

¹⁶ «Cristo en posición central como Buen Pastor con el cayado es agredido por cinco animales salvajes: un oso, león, unicornio, lobo y perro. Una figura femenina aparece de pie en el lado izquierdo del dibujo, en lo que pretende ser un bosque o maleza. Señala hacia adelante con el índice de la mano derecha, mientras levanta la falda con la izquierda. Cristo amonesta. Detrás de su cabeza hay otros animales. Arriba, encima de su nimbo, un pelícano con sus crías; a su izquierda, lo que parece un águila y la cabeza de un perro; a la derecha otro pájaro y la cara de un lobo (sic!). En la colina de la derecha, poblada de cuatro árboles hay, de pie y tumbados, varios animales parecidos a corderos».

¹⁷ «[Cristo] deja atrás un rebaño de ovejas en un bosque para correr hacia una sola oveja del bosque de enfrente, situada a los pies de una mujer. A medio camino es rodeado por numerosos animales por los pies y la cabeza. Esta representación es del todo emblemática y no puede comprenderse en todas sus facetas sin ayuda del texto» (el destacado es mío).



Fig. 11. El Buen Pastor (T, 10/15)..
Historisches Museum Bamberg.



Fig. 12. El Buen Pastor (Sk). Staatliche Museen zu Berlin,
Kupferstichkabinett (ms. 78 B 3a, f. 23r).



Fig. 13. El Buen Pastor. (S). British Museum (A,9.1-91, Fig. 66).



Fig. 14. Bibliothèque Nationale de France (ms. Esp. 544, f. 16r).

bedeute das verlorene Schaf» (Bartl 2009: 198).¹⁸ De modo que el rebaño se supone que está formado por las noventa y nueve ovejas que Jesús ha dejado atrás para salir en búsqueda de la única oveja descarriada. A simple vista cabe distinguir entre los animales en torno del nimbo de Cristo, que en el texto de Fridolin representan sus cualidades: castidad y valor el elefante (*versteet die tapfferkeit*); la virginidad la tórtola (*die iunckfrerolikeit*); la sencillez (*die einfeltigkeit*) la paloma; la bondad y mansuetud el cordero (*die guthi-*

tzigkeit oder senftmuetickeit) y la fidelidad el pelicano (*die trew*). Los que le agreden representan por antítesis defectos de la parte contraria, o sea de sus perseguidores los obispos o sumos sacerdotes judíos (*bedeuten die eigenschaften seiner feinde die iudischen bischoffen*): malicia y envidia el perro; codicia el zorro; gula y voluptuosidad el oso; voracidad el lobo; suciedad el cerdo; orgullo el león; violencia el unicornio. Si el dibujo de Sk omite el zorro, el grabado de S difiere de las demás representaciones no sólo

¹⁸ «La doncella que huye al bosque representa la naturaleza humana errante, y la oveja a sus pies la oveja perdida de la parábola».

por la postura del cayado y del león, sino por la complejidad que supone añadir también un grupo de pájaros agresivos: la sarcástica urraca o picaza, el impúdico gorrión, la impura abubilla, el cuervo ladrón, el infiel avestruz, la cruel lechuza y el murciélago ciego.

Resumiendo: los artistas de SA y de Sk al parecer ya no tenían del todo claro el sentido de todos los elementos de la alegoría que en T se expresa de manera contenida en una bella policronía pero que en S tiene ya visos de la intrincada y sistemática complejidad característica de muchas obras de la llamada *Devotio moderna*. Sin ánimo de ser excesivamente asertivo, la comparación permite hacerse una buena idea de la flexibilidad con que se propagó esta alegoría, en el marco de unas determinadas líneas conceptuales hasta abocar en la farragosa densidad del libro de fray Fridolin.

4. La busca del patetismo

Pero si paramos mientes a las restantes pinturas de SA, la comparación con los bocetos de Sk y los grabados de S permite aseverar que Sk tuvo un papel primordial como posible modelo esquemático de especial patetismo. Como no podemos extendernos, nos limitaremos a comentar unas pocas láminas del SA, comenzando con las dos de los ff. 19v y 24r del SA, mencionadas más arriba, que en su tiempo consideramos más llamativas por su especial brutalidad. Vaya por delante la descripción aportada por Bellm (1959: 21) referida muy genéricamente a los tormentos a que Cristo fue sometido (Mt 26,67-68):

Christus liegt halb kniend mit dem Gesicht auf einen Felsbrocken gedrückt am Boden. Die Hände sind auf dem Rücken gebunden. Zwei Schergen rechts und links treten auf ihn ein. Der linke schlägt mit einer Keule auf den Niedergetretenen, während der andere das Seil straffzieht. Auf der linken Seite steht noch eine Gruppe von drei Zuschauern. Die Szenerie wird abgeschlossen von einem Stück halbhoher Mauer. Im Hintergrunde ist eine hügelige Landschaft mit Kugelbäumen sichtbar (Bellm 1959: 21).¹⁹

A juzgar por lo descrito, y en especial la alusión al muro que cierra la escena, parece que Bellm no captó el sentido primordial de la pintura, que, como aclara el texto de SA y glosamos de manera puntual (Hauf – Goerlich ed. 1992: 71 y 152) está específicamente centrada en el cruce del torrente Cedrón, de acuerdo con la versión recogida en los *Sermones Quadragesimales* de Fr. Cherubino de Spoleto y divulgada por los franciscanos de Tierra Santa entre los peregrinos. Según esta leyenda,

Cumque venissent extra ortum ad torrentem, ministri transierunt per ponticulum, et bonum Jesum sic ligatum traxerunt per aquam [...] adeo violenter quod ad magnum lapidem qui erat in aqua cecidit, qui enim ostenditur peregrinis in sancto sepulcro [...] et dentes aliqui ceciderunt (Spoleto 1502: f. 390a).²⁰



Fig. 15. Cristo en el torrente Cedrón (Sk). Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett (ms. 78 B 3a, f. 35r).



Fig. 16. Cristo en el torrente Cedrón (SA). Bibliothèque Nationale de France (ms. Esp. 544, f. 19v).

¹⁹ «Cristo, medio arrodillado, yace con el rostro oprimido contra una roca del suelo. Lleva las manos atadas por la espalda. A la derecha y a la izquierda dos esbirros le pisotean... El de la izquierda le golpea con un garrote, mientras que el otro tira de una cuerda. A mano izquierda hay además un grupo de tres espectadores. La escena viene cerrada por un muro de mediana altura. Al fondo se divisa un paisaje con colinas y árboles».

²⁰ «Cuando llegaron fuera del huerto al torrente, los soldados cruzaron por un pequeño puente y arrastraron al buen Jesús, así atado, a través del agua [...] con tanta violencia que cayó sobre una gran piedra que estaba en el agua, la cual se muestra a los peregrinos en el Santo Sepulcro [...] y perdió algunos dientes».

De hecho, el núcleo temático se centra en la descripción de la caída provocada por el empujón (que, según reza una nota al pie de la lámina de SA, se repitió hasta siete veces) y su sádico efecto, subrayado por la abundante sangre que mana de la boca de Jesús golpeado sobre la roca que emerge del agua del riachuelo. La pintura de SA describe en azul el cauce y caudal de este y hace además patente que lo que Bellm interpretó como un *muro de mediana altura* no es otra cosa que el tablón usado como puente. De modo que SA se demuestra muy útil para interpretar el bosquejo de Sk, que, por otra parte, es uno de los que no fueron incorporados en los grabados de S. Por lo demás, en SA se mantiene con variantes en la tipología fisiológica la postura del sayón de la derecha, que tira de una cuerda tensa como si esta fuera un palo; tiene las piernas más despejadas, mientras que a la izquierda hay un trío de compañeros. El casco de uno de ellos (quien además llama la atención por su curiosa rodillera) y los respectivos bastones en alto o sobre el hombro los identifican como soldados y no como meros espectadores. Uno de ellos pisotea con mayor intensidad que en Sk a Cristo caído. En vez de las tres colinas del fondo de Sk, en SA sólo hay una a la derecha detrás de la cabeza del esbirro, lo que deja del todo libre la perspectiva del torrente.

Otro bosquejo que queremos comentar es el de Sk, f. 43r, evidentemente relacionado con SA, f. 24r, sobre las vejaciones sufridas por Jesucristo (Mt 26,42). Vaya por delante el comentario de Bellm al respecto:

In einem völlig kahlen Raum wird Christus mißhandelt. An der linken Seite des Raumes steht im Hintergrund eine Bank. Drei Soldaten und ein Beauftragter des Hohepriesters haben Christus in der Mitte zu Boden gestürzt. Christus liegt auf dem Rücken, mit dem Kopfe nach vorne unten. Die beiden Soldaten vorne halten ihn an den Haaren, während der eine links hinten Christus an den Beinen hochzieht und das Gewand an sich zerrt. Die Hände Christi sind vor dem Leib gefesselt. Der Aufseher steht rechts mit weisender Geste und einem Stock in der Hand (Bellm 1959: 23).²¹

Lo que llama más la atención en ambas ilustraciones es la posición central invertida del cuerpo tieso de Jesús (que más bien parece un tronco de árbol que una persona). En SA, de los cuatro personajes que le rodean, los dos de la izquierda coinciden en la acción agresiva de los brazos. Sin embargo, el personaje de Sk que Bellm calificó de «representante de la autoridad», en SA ha abandonado su postura testimonial para agregarse con ambas manos al trío agresivo y convertirse en un cuarto sayón, equilibrando la escena. Entre otros pormenores cabe destacar la posición del banco de madera en el ángulo izquierdo de Sk. Este banco en SA está en posición frontal y sirve de plataforma sobre la que se mueven los dos actantes del fondo. El suelo de la sala, liso en Sk, en SA se muestra cubierto de baldosas verdes y rojas.

Pero lo que el texto de Sk no dice y la pintura deja de representar supera con creces lo que SA hace explícito, dando pábulo a las mentes devotas a imagi-



Fig. 17. Cristo vejado (Sk). Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett (ms. 78 B 3a, f. 43r).



Fig. 18. Cristo vejado (SA). Bibliothèque Nationale de France (ms. Esp. 544, f. 24r).

²¹ «Cristo es vejado en una sala totalmente vacía. Al fondo, en el lado izquierdo de la sala, hay un banco. Tres soldados y un representante del sumo sacerdote han tumbado a Cristo en medio del cuarto. Está tumbado de espaldas con la cabeza hacia abajo mirando de frente. Los dos soldados de delante lo sostienen por el cabello, mientras que el situado detrás a la izquierda tira violentamente de las piernas y del vestido. Las manos de Cristo están atadas delante del vientre. El representante de la autoridad permanece de pie con gesto asertivo y un bastón en la mano».

nar lo que supuestamente tuvo lugar durante las tres largas horas antes del amanecer, contemplando otro linaje de escarnio mucho más ignominioso, a saber:

vexaren Jesús e-l desonestaren en les part vergonyoses [...] De tanta feretat foren les vergonyes que feren al Senyor, que ls sants evangelistes no les an volgudes scriure, ni jamás se revelerà fins al dia del Johí (Hauf – Goerlich ed. 1992: II, 75-76, 154).²²

En SA una señal roja incide en el tema y remite, con marcado carácter sensacionalista, a esta nota marginal: «Ací desonestaren e fer[i]ren les secretes parts de Jesús!» (Hauf – Goerlich ed. 1992: 164).²³ Nota y texto marcan una relevante diferencia entre Sk y SA, que por otra parte quieren ser y son algo más que una serie de meros esquemas que marcan pautas a seguir. En realidad, en el caso de Sk, en ocasiones se indica el estilo o manera de presentar el texto mediante filacterias que recuerdan el diseño de los modernos *comics*, pero prescindiendo de las letras, que se dan por sabidas, dejando el esbozo inacabado. Sería el curioso caso de Sk, f. 22r, donde María invoca a Cristo que, a ser posible, supla con una alternativa menos cruenta el plan divino para la redención humana.



Fig. 19. Cristo y la Virgen (Sk). Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett (ms. 78 B 3a, f. 22r).

Bellm describe así el dibujo que acabamos de reproducir:

Auf einer etwa in der Mitte des Bildes horizontal durlaufenden Bank sitzen Christus und Maria. Beide sind einander zugewendet. Christus sitzt links, blickt auf Maria und hat die Arme und Hände wie zu einem Gespräch erhoben. Maria, mit einem Kopfschleier versehen, sitzt rechts, hat die Augen niedergeschlagen und die Hände gefaltet. Über beiden Figuren ist je ein geschwungenes Spruchband ohne Schrift zu sehen (Bellm 1959: 18).²⁴



Fig. 20. Cristo y la Virgen (SA). Bibliothèque Nationale de France (ms. Esp. 544, f. 16v).

El comentario es generalmente válido para SA, f. 16v, salvo que en este caso se trata de una pintura que, además de añadir colorido a la descripción y de ornar el pavimento con un embaldosado verdiblanco, rellena de texto y de sentido la filacteria, que en Sk se presentaba vacía y se demuestra destinada a recoger parte del diálogo entre Madre e Hijo, en el que se quiere poner especial énfasis,²⁵ con la notable salvedad de que el artista de SA armoniza e iguala el semicírculo formado por las filacterias creando un mayor equilibrio entre ambas, e introduce además en el espacio superior del recua-

²² «vejaron a Jesús y lo deshonraron en las partes vergonzosas [...] Tan horribles fueron las vergüenzas que hicieron al Señor, que los santos evangelistas no han querido escribirlas, ni serán reveladas jamás hasta el día del Juicio Final». Sobre esta escena, vid. Hauf (1999) y (2022: 787). La afirmación según la cual la verdadera crueldad de estas torturas no será revelada hasta el día del Juicio podría provenir de una cita indirecta del ya antes mencionado Fr. Cherubino, *Sermones Quadragesimales*, «Sermo 73»: «Dicit enim Hieronimus quod passio quod Christus in hac nocte sustinuit...nunquam revelabitur nisi in novissimo» (Spoleto 1502: f. 394v; «Dice, en efecto, Jerónimo que la pasión que Cristo sostuvo aquella noche [...] nunca será revelada, excepto en el último momento»).

²³ «Aquí deshonraron e hirieron las partes secretas de Jesús».

²⁴ Cristo y María están sentados en medio de un banco que va de un lado al otro de la sala. Ambos están girados, vueltos uno hacia el otro. Cristo, a la izquierda, mira hacia María y tiene los brazos y las manos levantados, como si hablara. María, cubierta con un velo, está sentada a la derecha, con los ojos bajos y las manos juntas. Sobre ambas figuras hay desplegada una filacteria vacía.

²⁵ Cf. con VCV, cap. 142, 620; SA, Hauf – Goerlich ed. 1992: 66-7 y 149.

dro la siguiente nota explicativa: «Aquest col·loqui del Senyor e la sua sanctíssima Mare fon fet en Bethània lo dimecres sant», como complemento del resumen textual (omitido en la foto), donde se especifica que dicho coloquio, celebrado en Betania en miércoles santo, respondió a la necesidad de revelar a la Virgen el misterio de la pasión, respondiendo a sus preguntas. La comparación hace más que nunca evidente el carácter provisional e inacabado del bosquejo de Sk y su esencial fidelidad temática con la pintura del SA, que acaba de perfilar la escena tanto en la forma como en el contenido. Esta tendencia del SA a rellenar el vacío textual y artístico característico de muchos de los bosquejos del Sk apunta claramente a que son los autores de la obra más completa (o sea, en este caso del SA), los beneficiarios de las sugerencias que complementan, colorean y detallan.

El recurso a la filacteria vacía en una escena donde el texto es de una capital relevancia semántica muestra hasta qué punto en el proceso de copia muchas cosas ya se dan por sentadas. Es, por ejemplo el caso de Sk, f. 28r y SA, f. 23v, en donde se representa a Cristo vilipendiado por sus captores.



Fig. 21. Cristo vilipendiado por sus captores (Sk). Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett (ms. 78 B 3a, f. 28r).

También en este caso, la glosa de Bellm resulta aplicable a SA, con los debidos matices:

In der Mitte etwa ist Christus zu sehen, wie er nach rechts taumelt. Der Oberkörper ist nach vorne gebeugt, und das Haupt ist mit einem Tuche verhängt. Die Arme sind auf dem Rücken gebunden. Rechts vor ihm steht ein Schriftgelehrter in fragender Geste. Links und im Hintergrunde tanzen drei Schergen, jeder in einer anderen Haltung. Der linke Scherge trägt einen speerähnlichen, oben zugespitzten Stock. Ein Spruchband, ohne Schright, füllt zu Häupten den Freiraum des Bildes. In der Saumgegend des Rockes Christi war ursprünglich an der Vorderseite ein Gewichtsstein gezeichnet. Dieser ist überstrichen und im entsprechenden Faltenwurf ausgeglichen (Bellm 1959:19-20)²⁶



Fig. 22. Cristo vilipendiado por sus captores (SA). Bibliothèque Nationale de France (ms. Esp. 544, f. 23v).

La parte más precisa es la referida a las figuras de Cristo y del escriba. Los esbirros *danzantes* parecen más bien amenazantes, o que indican alusivamente a los golpes mencionados en el texto de la filacteria, que en Sk había quedado vacía y en SA ha dado paso a una inscripción prominente en letra gótica, con el texto latino de Mt 26,67-8, desplegado horizontalmente dentro de una franja del borde su-

²⁶ «En medio se ve a Cristo tambaleándose hacia la derecha. Tiene la parte superior del cuerpo inclinada hacia adelante y la cabeza cubierta con un trapo. Sus brazos están atados a la espalda. A su derecha hay un escriba en pose interrogatoria. A mano izquierda danzan tres esbirros, cada uno en posición distinta. El de la izquierda sostiene algo parecido a una lanza o a un bastón puntiagudo. A la cabeza del dibujo una filacteria ocupa el espacio vacío. En la parte del dobladillo de la túnica de Cristo había dibujada una pesa, que fue borrada y disimulada con unas arrugas.

perior interno del recuadro.²⁷ Así pues, una vez más la pintura del SA contribuye a desvelar detalles inacabados de Sk.²⁸

5. Conclusiones

Los ejemplos aducidos parecen indicar que en el SA hay especial confluencia con Sk o una fuente directamente relacionada con una parte muy considerable de sus esbozos. Algunas pinturas de T parecen también haber sido asimiladas por la transmisión, mientras que los elaborados comentarios y pinturas del S tienen un nivel de excelencia y complejidad que en general supera con mucho los objetivos de los copistas del SA; objetivos perceptibles en los ff. 9r-12v, en que la obrita funciona a manera de *raparium* de fragmentos devocionales conocidos (Hauf – Goerlich ed. 1992: 46-59).

Dará una idea de la ya mencionada dependencia del SA de los bosquejos del Sk la lista de concordancias que ofrecemos más abajo, destacando en cursi-

va las pinturas que no tienen contrapartida. Mientras que las coincidencias con T (1, 2, 4, 10, 11, 15) no dejan de ser impactantes dado lo reducido del número de pinturas de esta fuente, las de SA con S son muy limitadas (Figs. 1, 2, 3, 66), aunque significativas, y parecen remitir a una fuente común. Pero el impacto directo o indirecto de Sk sobre el SA parece definitivo, y habrá contribuido a la difusión de una manera exacerbada y tremendista de contemplar la pasión y muerte del hombre Dios Jesucristo. Un Cristo que en una imagen de la que preferimos prescindir (Sk, f. 52v) se nos presenta como del todo anorreado, como un montón de carne ensangrentada.

También resulta llamativa la atención que reciben en Sk los repetidos desmayos con que María reacciona ante tanta barbarie. Es un tema característico de la nueva hipersensibilidad, que, al decir de Robinson, marca distancias entre las *vitae Christi* de Eiximenis e Isabel de Villena y que producía tanto rechazo en la Castilla medieval.

6. Relación de concordancias entre las obras consideradas

T	Sk	SA	S
	12 medallones	12 medallones	
	4r	2v	Fig. 1
	5r	3r	Fig. 2
	6r	3v	Fig. 3
1/15	7r	4r	
2/15	8r	4v	Fig. 4
	9r	5r	Fig. 23
	11r Anunciación	5v	Fig. 25
	12r Nacimiento	6r	
	10r Circuncisión	6v	Fig. 33
	10v Rosario		
	11v Visitación		
	13r Magos	7r	
4/15	15r Presentación	7v	Fig. 35
	14r Inocentes	8r	Fig. 32
	16r Lc 2,22	8v	
	Concilio sacerdotes	13r	
	17r Mt 26,6	13v	
	18v-19r Ramos	14r	
	20r Mercaderes	14v	Fig. 36
	24v Adúltera	15r	Fig. 64
	21r Tributo	15v	
10/15	23r Alegoría	16r	Fig. 66

²⁷ Vid. también cómo se recrea esta escena en VCV, cap. 161, p. 728.

²⁸ En otras pinturas del SA como ff. 14r, 21r, 22r, 23v, 30r o 34v se repiten este tipo de textos en los que se quiere poner especial énfasis. En cambio, suelen omitirse en Sk. Los textos de SA, f. 22r, traducen palabras de Caifás (Mt 26,62-63 y 65), donde se lee que “rasgóse las vestiduras” al oír las respuestas de Jesús a su interrogatorio. Bellm lo adjudica a Pilato: “Recht steht Pilatus, der sich das Gewand aufreiss” (Bellm 1959: 22).

T	Sk	SA	S
	22r Jesús y María	16v	
	25v <i>Buen Pastor</i>		
11/15	26r Judas	17r	<i>Fig. 54</i>
	25r Lavado pies	17v	<i>Fig. 46 (Rep.)</i>
	26v <i>Cristo en el lagar</i>		
	27r <i>Cena bis</i>		<i>Fig. 47</i>
	27v <i>Cristo Maestro</i>		
	28v <i>Desmayo de María</i>		
	29r <i>Cristo en tierra</i>		
	30r <i>Huerto</i>		<i>Fig. 52</i>
	30v <i>Huerto</i>		
	31r Cristo preso	18r	
	32v <i>Lc 24,13</i>		
	38r Cristo preso	18v	<i>Fig. 57</i>
	34r batido	19r	
	35r Cedrón	19v	
	33r portado		
	33v <i>abofeteado</i>		
	35v-36r <i>portado</i>		
	36v <i>portado</i>		
	39r Caifás	22r	<i>Fig. 59</i>
	41r golpeado	22v	
	40r escupido	23r	
	28r velado	23v	
	42r invertido	24r	
	42v-43r <i>en blanco</i>		
	44v Anás	24v	
	43v portado	25r	
	45v y 49r Pilato	25v	<i>Fig. 61</i>
	<i>Portado</i>	26r	
	46v Herodes	26v	
	47v loco	27r	
13/15	48v Barrabás	27v	<i>Fig. 73</i>
	49v despojado	28r	
	51v flagelado a	28v	
15/15	50v flagelado b	29r	<i>Fig. 67</i>
	52v <i>flagelado c</i>		
	53r <i>desmayo de María</i>		
	53v espinado	29v	<i>Fig. 72</i>
	54r <i>desmayo de María</i>		
	<i>Ecce homo</i>	30r	
	55v portado	31r	

T	Sk	SA	S
	54v Sentencia Pilato	31v	Fig. 63
	56v revestido	32r	
	57v caída	32v	
	58r desmayo de María		
	58v Verónica	33r	Figs. 81 y 87
	59r Cirineo	33r	Fig. 81
	59v Cristo desvestido	33v (María le cubre)	Fig. 68 (Rep.)
	60r Cristo sentado		
	60v clavado	34r	Figs. 85 y 87
	61r desmayo de María		
	61v increpado	34v	
	62v abrevado	35v	
	63r desmayo de María		
	63v señales	35r	
	64r desmayo de María		
	64v descendimiento	36v	
	65v Pietà	37r	
	66r desmayo de María		
	66v Cristo en el limbo		Fig. 78
	67r Cristo resucitado	38r	
	67v aparece a María		
	68v Magdalena	37v	
	69v Cristo y Magdalena		
	70v Cristo y Tomás		
	71v Ascensión		
	72r Misión apostólica		
	72v Dormición de María		
	73v Juicio Final		Fig. 62
	74r San Jerónimo		
	74v Misas Gregorianas		
	75r Vir dolorum		

7. Referencias bibliográficas

7.1. Fuentes primarias

Corella, Joan Roís de. *Lo Cartoxà*, edición de Vicent Garcia, Jordi Oviedo, Joan Furió y Josep Antoni Aguilar, 4 vols. Valencia: Acadèmia Valenciana de la Llengua, 2020.

Fridolin, Stephan. *Schatzbehalter*. Nürnberg: Anton Koberger, 1491 [ejemplar digitalizado de la Universitätsbibliothek de Darmstadt (Inc IV 440), folio de unas pp. Consultable en: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/inc-iv-440>]

Spoletto, Cherubino da. *Sermones Quadragesimales*. Venecia: Arrivabene, 1502.

Villena, Isabel de. *Vita Christi*, edición de Albert Hauf. Valencia: Acadèmia Valenciana de la Llengua, 2022.

Vita Christi del Seraphic Doctor Sanct Joan Bonaventura (1522), edición de Vicent Cabanes. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2022.

7.2. Bibliografía

Bancel, Bara. "Zur frühen spanischen Übersetzung des *Horologium Sapientiae* Heinrich Seuses: *Relox de la Sabidoria* (15. Jahrhundert)". En: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft*, edición de Bernd Basterd, Sieglinde Hartmann y

- Lina Herz, 185-205. Wiesbaden: Reichert Verlag, 2019.
- Bartl, Dominik. *Der Schatzbehälter: Optionen der Bildrezeption*. Heidelberg: ZEGK - Institut für Europäische Kunstgeschichte, 2009. [tesis doctoral leída en la Facultad de Filosofía de la Ruprecht-Karls-Universität]
- Bellm, Richard. *Wolgemuts Skizzenbuch im Berliner Kupferstichkabinett. Ein Beitrag zur Erforschung des graphischen Werkes von Michael Wolgemut und Wilhelm Pleydenwurff*. Baden-Baden - Strasbourg: Verlag Heitz GMBH-Editiones F.H.Heitz, 1959.
- Breitenbach, Almut - Matter, Stefan. "Image, Text, and Mind: Franciscan Tertiaries Rewriting Stephan Fridolin's *Schatzbehälter* in the Pütrichkloster in Munich". En: *Nuns' Literacies in Medieval Europe: The Antwerp Dialogue*, edición de Virginia Blanton, Veronica O'Mara y Patricia Stoop, 297-319. Turnhout: Brepols, 2017.
- Conde, Carlos. "De nuevo sobre una traducción desconocida de Pablo de Santa María (y su parentela)". *Quaderns de Filologia* 8 (2003): 171-188.
- Gregori, Rubén. "Pasión por la pasión. El *Speculum Animae* (Esp. 544, BNF) como ejemplo de belleza ante la muerte, la sangre y el dolor". En: *Recepción, imagen y memoria del arte del pasado*, edición de Luis Arciniega García y Amadeo Serra Desfilis, 127-162. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2018.
- Gregori, Rubén. *Imagen, conversión y devoción. València entre finales del siglo XIV y el primer tercio del sXVI*. Valencia: Universitat de València, 2019. [tesis doctoral]
- Hauf, Albert. "Text, Pintura i Meditació: El *Speculum Animae* atribuït a sor Isabel de Villena i la funció empàtica de l'art religiós". En: *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, edición de Santiago Fortuño Llorens y Tomàs Martínez Romero, 33-59. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 1999. [ahora reproducido en Hauf, Albert. *Escrit a València*, 775-798. Valencia: Universitat de València - Acadèmia Valenciana de la Llengua, 2022]
- Hauf, Albert. "Fray Hernando de Talavera, O.S.H., y las tradiciones castellananas del la *Vita Christi* de Fr. Francesc Eiximenis, OFM". En: *Essays on Medieval Translation in the Iberian Peninsula*, edición de Tomàs Martínez Romero y Roxana Recio, 203-250. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I - Creighton University, 2001.
- Hauf, Albert. "La solució a un enigma: *L'Speculum Animae* (SA), i *l'Ars Vitae Contemplativae* (AV)". En: *Studia mediaevalia Curt Wittlin dicata*, edición de Lola Badia, Emili Casanova y Albert Hauf, 221-236. Alicante: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2015.
- Kitz, Gabor. "Memory, meditation ad preaching. A 15th century memory machine in Central Europe". En: *The Making of Memory in the Middle Ages*, edición de Lucie Doležalová, 49-78. Leiden: Brill, 2010.
- Matter, Stephan. "Die Vermittlung theologischen Wissens im Umfeld von Stephan Fridolins *Schatzbehälter*. Zugleich ein Beitrag zur Rezeption des Traktats *Ars et modus contemplativae vitae*". En: *Diagramm und Text, Diagrammatische Strukturen und die Dynamisierung von Wissen uns Erfahrung, Überstorfer Colloquium 2012*, edición de Eckart Conrad Utz, Vera Jerjen y Christine Putzo, 205-241. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert-Verlag, 2014.
- Riera, Jaume. "Catàleg d'obres en català traduïdes en castellà durant els segles XIX i XV". En: *Segon Congrés Internacional de la Llengua Catalana. Volum. VIII. Àrea 7: Història de la llengua*, edición de Antoni Ferrando, 699-710. Valencia: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 1989.
- Robinson, Cynthia. *Passion in a Multiconfessional Castile. The Virgin, Christ and Images in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2013.
- Schmidt, Ulrich. *Stephan Fridolin: Ein Franziskanerprediger des ausgehenden Mittelalters*. Munich: Verlag der J. J. Lentner'schen Buch-handlung, 1911.
- Seegerts, Petra. *Passionsrömmigkeit im ausgehenden Mittelalter: der Nürnberger Franziskaner Stephan Fridolin (gest. 1498) zwischen Kloster und Stadt, Spätmittelalter und Reformation*. Tübingen: Mohr Siebeck, 1998.

Abreviaturas

- AV = *Ars et modus contemplativae vitae* (Nürnberg, 1473)
- S = Johannes Fridolin, *Schatzbehälter* (Nürnberg, 1491)
- SA = *Speculum Animae* (Hauf - Goerlich 1992)
- Sk = Michael Wolgemut, *Skizzenbuch* (Bellm 1959)
- T = Tabla Capistrano (Bußprediger Johannes Capistranus, Historisches Museum Bamberg)
- VCE = Francesc Eiximenis, *Vida de Jesucrist*
- VCV = Isabel de Villena, *Vita Christi* (Villena 2022)