

## Revelació, apoteosi i confirmació. El retaule de la Transfiguració de la Catedral de Tortosa

### Revelation, apotheosis and confirmation. The altarpiece of Transfiguration of the Cathedral of Tortosa

RUBÉN GREGORI  
ruben.gregori@ucv.es  
ruben.gregori@unir.net

*IVEMIR-UCV*  
*Universidad Internacional de la Rioja*

**Resum:** En aquest article es pretén posar de relleu la paradigmàtica iconografia del retaule de la Transfiguració de la Catedral de Tortosa atribuït a Rafael Vergós i Pere Alemany (ca. 1498). Primerament s'analitzarà el significat i l'empremta de l'episodi del Nou Testament i es posarà en relació amb les escenes escollides per al conjunt retablic. D'igual manera, es destacarà el possible rol del context socioreligiós del moment com a eix articulador del programa visual de l'obra.

**Paraules clau:** Transfiguració, Moisès, Elies, revelació, conciliació

**Abstract:** This article aims to highlight the paradigmatic iconography of the altarpiece of the Transfiguration of the Cathedral of Tortosa attributed to Rafael Vergós and Pere Alemany (ca. 1498). Firstly, the meaning and imprint of the episode of the New Testament will be analyzed and it will be put in relation to the scenes chosen for the altarpiece. In the same way, it will be highlighted the possible role of the socio-religious context of the moment as an articulating axis of the visual program of the artwork.

**Keywords:** Transfiguration, Moses, Elijah, revelation, conciliation

DATA PRESENTACIÓ: 11/10/2023 ACCEPTACIÓ: 21/10/2023 · PUBLICACIÓ: 03/12/2023

## 1. Introducció

En el Museu de la Catedral de Tortosa podem trobar un retaule de grans dimensions que té com a tema principal l'episodi de la Transfiguració [fig. 1].<sup>1</sup> Es data cap a 1498 i és atribuït a Rafael Vergós (meitat del XV-principi del XVI) i Pere Alemany (meitat del XV-principis/meitat del XVI). Si bé en un inici es va datar com a obra de Jaume Huguet (1412-1492) i després del seu taller, l'aportació d'Alcoy i Vidal l'emmarquen en una temporalitat diferent a la tradicional (ca. 1460-1480) i de mà de dos personatges vinculats a l'obra d'Huguet. Aquesta nova associació, evidentment, invalidaria la de Huguet, ja que quan es va confeccionar, el pintor estava mort. Vergós degué ser el mestre principal i «la participació d'Alemany podia temperar les solucions més fredes i dures que sembla que caracteritzaven Rafael» El resultat és un en el que els dos pintors busquen la coherència, no la diferència entre ells, si bé Vergós seria l'encarregat de dirigir el projecte i fer la feina més compromesa (Alcoy / Vidal 2015: 66 y 72-73).<sup>2</sup>

Va ser contractat l'1 d'octubre de 1498 per Antoni Alcanyís, prevere de la Catedral de Tortosa, a Rafael Vergós i Pere Alemany com a herència testamentària de Pere Ferrer, rector de la parròquia d'Ascó i comensal de la catedral tortosina (Alcoy / Vidal 2015: 64). Aquest sacerdot havia obtingut del capítol el 26 de juny de 1441 el permís per a ocupar una de les capelles del deambulatori de l'altar major que havia estat consagrat feia poc.<sup>3</sup> El 23 de desembre de 1449 mitjançant unes capitulacions en les quals es comprometia al manteniment i decoració de l'espai amb un retaule i una reixa de tancament, a més de la instauració de dos aniversaris generals per valor de tres lliures cadascun, va aconseguir l'autorització per a disposar de sepultura, tant ell com la seua família, en aquesta capella. El 14 de febrer de 1463 es van ratificar aquestes disposicions en la redacció del seu testament, si bé no va haver-hi cap esment sobre l'obra o altres elements ornamentals, per la qual cosa, encara que no es conserven els capítols del contracte per a l'execució del retaule, cal suposar que aquest seria el que actualment es troba en el museu de la catedral (Molina 1999: 67; Rodríguez Barral 2007: 69-70; Alcoy / Vidal 2015: 63).

---

1 El present treball s'inscriu dins del Projecte I+D+i «Marginación e integración. Imágenes al servicio del conflicto religioso mediterráneo (siglos XIV-XVI)» (CIGE/2022/62), finançat per la Conselleria d'Innovació, Universitats, Ciència i Societat Digital.

2 Sobre l'atribució del retaule veure Molina 1999: 64-87. Jardí 2009: 199-238. Alcoy / Vidal 2015: 61-93.

3 Aquesta notícia va ser donada a conèixer en Gracià 1923.



Fig. 1. Retaule de la Transfiguració, Rafael Vergós i Pere Alemany, ca. 1498, Catedral de Tortosa @Imatge d'accés públic

## 2. La Transfiguració

En Crist no solament resideixen dues naturaleses, la humana i la divina, sinó que la seua figura és també garant de la unió del passat veterotestamentari i el present cristià. L'encarnació de Jesús i el seu posterior sacrifici van inaugurar una nova era per a la humanitat. Descendent per via materna dels antics monarques del Regne d'Israel, la història precristiana no va ser ignorada ni esborrada,

sinó que la naixent religió la va assumir com a pròpia. Així, els patriarques i justos de l'Antic Testament van passar a convertir-se en figures reverenciades per al cristianisme. No obstant això, aquesta integració va passar per diferents estadis, especialment durant els incipients temps de la neòfita religió, atès que els primers pares de l'Església no es posaven d'acord entorn de la funció dels textos veterotestamentaris. Calia llegir-los i entendre el seu significat de forma figurada o literal? (Auerbach 1998: 67-84).

Va ser sant Pau qui va disposar les bases per a atorgar un sentit metafòric a les històries de l'Antic Testament, ja que havia de defensar la validesa del cristianisme enfront dels menyspreus de jueus i pagans. En aquesta conjuntura, s'entén que s'articulava una visió de la Tanakh jueva com a profecia o auguri del Nou Testament i que els pares de l'Església successors seguien aquesta mateixa línia. Per part seua, sant Agustí d'Hipona (354-430) va aconseguir una entesa entre les postures al·legòrica i històrica, harmonitzant i equiparant totes dues lectures dels escrits sagrats (Agustí d'Hipona, sant, *Quaestiones in Heptateuchum*, 2, 73, *Patrologia Latina* 34, 623). Els textos veterotestamentaris van passar a entendre's solament a la llum dels Evangelis i es va considerar que tot l'esdevingut en el Nou Testament ja havia estat prefigurant en l'Antic. Aquesta interpretació és coneguda com a tipologia bíblica. D'aquesta manera, els personatges veterotestamentaris, a més de testimoniar el passat precristià i el llinatge humà de Jesús, es van convertir en metàfora del mateix Crist, la Verge o els sants.<sup>4</sup>

En referència a aquest punt, hi ha un episodi en els Evangelis en el qual es recorre a dues figures de l'Antic Testament per a confirmar, no ja la naturalesa humana del Fill de Déu, sinó també la divina, la Transfiguració. Aquesta es produeix en el moment en què Jesús, acompanyat pels apòstols Pere, Santiago i Joan, es dirigeix a la muntanya Tabor per a resar.<sup>5</sup> Una vegada allí i sumits en el somni els seus seguidors, Crist revela la seua naturalesa divina embolicat en un fulgor radiant. Davant tal esdeveniment, s'apareixen els profetes Moisès i Elies com a testimonis i valedors de la teofania. Sant Jeroni, al fil, va escriure que «Éste es mi Hijo, no Moisés ni Elies. Ellos son siervos, Éste es Hijo. Éste es mi Hijo, es decir, de mi naturaleza, de mi substancia, Hijo que permanece en Mí y que es totalmente lo que soy Yo. Éste es mi Hijo amadísimo. También aquéllos son amados, pero Éste es amadísimo: a Éste, por tanto, escuchadle. Aquéllos lo anuncian, pero vosotros tenéis que escuchar a Éste. Él es el Señor, aquéllos son siervos como vosotros. Moisés y Elies hablan de Cristo, son siervos como vosotros. Él es el Señor, escuchadle» (*Commentarium in Marcum* 6). Els que anuncien són les figures veterotestamentàries, però no als qui cal escoltar. Per això, com a representants de l'Antiga Llei, encara que estimats, no són els qui han de guiar el camí de la fe. Aquesta tasca recau en el Fill de Déu i en la Nova Llei, gràcia de l'Esperit Sant.

---

4 Vegeu Auerbach (1998: 98-99), Marrow (1979: 190-191), Epstein (2002: 34-35), AA. DD. (2018: 8-17) i García Mahiques (2022: 7-44).

5 Aquest és el nom que li ha donat la tradició, des de temps de Ciril de Jerusalem (313-386), perquè en els evangelis no s'especifica.



És en aquest mateix instant en què Jesús parla amb els pares de l'Antic Testament quan els apòstols es desperten i es converteixen en espectadors del portentós miracle que no deixa d'intensificar-se quan des dels cels s'escolta una veu que diu que ell és veritablement el seu Fill. Aquest esdeveniment es recull en els tres evangelis sinòptics (Mt 17, 1-18; Mc 9, 2-8; Lc 9, 28-36) i es constata, de manera anticipada, la glòria a la qual accedirà després del seu sacrifici. A més, la seua mort i posterior resurrecció compleixen les profecies de la Llei i l'aparició dels dos personatges veterotestamentaris ve a confirmar-ho.<sup>6</sup>

Al mateix temps, la presència de Moisès i Elies valida la victòria del cristianisme front al judaisme, ja que són dos dels màxims representants de la història precristiana, especialment de la Llei i les profecies, que certifiquen que Jesús és fill de Déu. Crist es dirigeix a ells, parlant-los, i en aquesta conversa s'han volgut extreure dos ensenyaments diferents. La primera és que Jesús és, en efecte, el centre la revelació, ja que en paraules d'Hugh de Sant Víctor «toda la Escritura divina forma un solo libro, y ese único libro es Cristo, ya que toda la Escritura divina habla de Cristo y toda ella se realiza en Cristo (*De Arca Noe morali* 2,8). La segona és que els textos de l'Antic Testament resulten indispensables per a conèixer la figura de Jesús per tal com «el que no conoce las Escrituras no conoce el poder de Dios ni su sabiduría, de ahí se sigue que ignorar las Escrituras es ignorar a Cristo» (Jeroni, sant, *Commentarii in Isaiam*, prolog. 1). En baixar de la muntanya, els apòstols, com és habitual malgrat haver assistit a la revelació divina del seu mestre, segueixen sense entendre del tot el que ha ocorregut. Així, encara que han vist la glòria de Jesús, li pregunten per la profecia de l'arribada d'Elies, que havia de ser anterior a la del Messies (Mt 3, 1-2). Jesús els respon que ja és aquí, però que ningú ho ha advertit, revelant-los que es tracta de sant Joan Baptista. Es critica, per tant, la literalitat, ja que els apòstols creien que aquest anunci portaria al profeta Elies en persona i que prepararia el camí a l'arribada del Messies triomfant i sense patiment. La realitat, no obstant això, era que la profecia s'havia complert a través de sant Joan i la seua arribada, realment, preparava el camí del dolor i del sofriment del Messies (AA. DD. 2018: 1007-1008, 1045-1046 y 1084).

Moisès i Elies, per tant, representen la victòria de la Nova Llei i la confirmació de la veracitat de l'apoteosi<sup>7</sup> —«montrer dans les événements passés la figure d'événements à venir»— (Daniélou 1960: 4). De fet, no és casual que es trien a Moisès i Elies perquè testimonien i verifiquen la condició divina del Fill de Déu, atès que el primer va ser vist com un precursor del mateix Crist i el segon, com s'ha vist, de sant Joan Baptista (Mt 11,7-15) al qual fins i tot se l'associa la mateixa vestidura amb la pell

---

6 Tampoc és casual que els tres apòstols siguin aquells que estarien més prop d'ell en la Passió.

7 Per a un resum sobre les aportacions de la patristica llatina sobre la Transfiguració, vegeu Marfori Coll (2010: 77-156), extracte de la seua tesi defensada en 2010 en la Universidad de Navarra. Sobre aquest tema també es postula Alcoy dient que «para evitar enfoques indeseados acerca de la visión de Cristo, se ratificó la plenitud de su doble naturaleza, divina y humana. A partir de aquí era posible unir el dolor, que implicaba la muerte del cuerpo, asociado a la dimensión humana de la divinidad destinada a renacer, con el gozo inicial, sujeto a las ideas de prodigio, maravilla, efecto sobrenatural y milagroso, que habían suscitado el Nacimiento de Jesús y los episodios afines» (Alcoy 2017: 431).

del camell (2R 1, 8).<sup>8</sup> Moisès, a més, és fonament de l'Antiga Aliança i transmissor la Llei divina (Epstein 2002: 45).

D'aquesta manera, la Transfiguració, a més d'insistir en l'encarnació de Crist, confirma la juxtaposició de les dues Escripures i la superació de la Tanakh i de l'antic pacte inaugurat amb la circumcisió d'Abraham, pel baptisme i l'eucaristia.<sup>9</sup>

### 3. El Retaule de la Transfiguració de la Catedral de Tortosa

En el camp de les imatges, la Transfiguració ha estat àmpliament tractada, especialment en l'art bizantí. Des del segle VI aquest episodi va ser considerat, dins de l'Església Oriental, com una de les Dotze Festes i, de fet, van ser ells els qui van enunciar per primera vegada la seua lectura messiànica. A més, diferents doctors orientals, com Joan Crisòstom (347-407) o Gregori Palamas (1296-1359) van estudiar exegèticament aquest passatge. Per això, és fàcil trobar diferents exemples en l'art bizantí, des de mosaics (absis de Santa Catalina del Sinaí, segle VI) a manuscrits (manuscrit amb les obres teològiques de Joan VI Cantacuzeno, Gr. 1242, Bibliothèque Nationale du Paris) o icones (Molina 1991: 69). En canvi, en el món occidental, per bé que popular i tractat també per figures rellevants com sant Ambrosi (340-397) o sant Agustí, no va obtenir tanta projecció com a Orient (Schiller 1971: 151-152). Un dels pocs llocs en els quals sí que ho va fer va ser la península ibèrica, i, en concret, en la Corona d'Aragó, tenint notícies del seu culte des de principis del mil·lenni.<sup>10</sup>

A la fi de l'Edat mitjana, aquesta notorietat estava àmpliament arrelada, constatant-se, per exemple, en el sermó de *Quaresma* de 18 de març de 1413 de sant Vicent Ferrer (1350-1419). En aquest, durant el relat de la Transfiguració, intenta vincular-lo a la penitència, la virtut, la lluita contra els pecats i el Judici Final (Vicent Ferrer 1927: 79-84)<sup>11</sup>. A més, està el fet que va ser Calixte III (1378-1458), pontífex d'origen valencià, el que va proclamar la Transfiguració com a festa universal de

---

8 En 2R 2, 1-25 on es relata com Elies puja al cel en un carro de foc, el fa a la vora del riu Jordà on segles després sant Joan batejaria a Jesús.

9 El mateix Tertul·lià argüeix que el Déu de l'Antic i del Nou Testament és el mateix i el que es pot constatar en la Transfiguració és una *decessio-successio* de la Vella a la Nova Llei: «Itaque et si facta translatio sit auditionis a Moyse et Helia in Christum, sed non ut ab alio deo nec ad alium Christum, sed a creatore in Christum eius, secundum decessionem ueteris et successionem noui testamenti: non legatus, inquit Esaias, nec nuntius, sed ipse deus saluos eos faciet, ipse iam praedicans et implens legem et prophetas» (TE Marc IV, 22, 11, CChr.SL 1, 1954, 602).

10 Una de les fonts més antigues és el sermó de l'abat de Santa Maria de Arles, Llobet Benet, *in die Transfigurationis Domini* del 1004 (D'Olwer 1929: 70-73). També es va popularitzar a Santiago de Compostel·la, com bé pot veure's en el *Codex Calixtinus*, perquè un dels assistents al miracle de la Transfiguració va ser el mateix apòstol (Molina 1991: 70).

11 El predicador dissenyava els seus sermons amb molta cura i intentava extraure evidències de l'entorn social i la vida quotidiana per arribar més fàcilment al seu auditori, cosa que explica en bona mesura la seua gran popularitat (Mandingorra 2022: 159-190).

l'Església romana el 6 d'agost de 1456 gràcies a la victòria sobre el lloc de Belgrad.<sup>12</sup> Així, com exposa Molina, a partir de mitjans del segle XV va haver-hi un impuls en la projecció iconogràfica d'aquest tema que, havent estat representat com a complement a les escenes de la vida de Crist, va passar a tenir un protagonisme accentuat. Entre les produccions més notables estarien el retaule atribuït a Bernat Martorell (ca. 1390-1452) situat en la Catedral de Barcelona, la taula a l'oli (ca. 1445-1460) atribuïda al Mestre de Bonastre (actiu a València cap a 1448-1490) del Museu de la Catedral de València i el de la Catedral de Tortosa, objecte d'estudi del present text (Molina 1999: 70-72. Alcoy / Vidal 2015: 80-81).



Fig. 2. Escena de la Transfiguració, Rafael Vergós i Pere Alemany, ca. 1498, Catedral de Tortosa @Imatge d'accés públic

---

12 El setge turc a la ciutat de Belgrad va acabar el mateix 6 d'agost de 1456. Calixte III va entendre aquesta victòria sobre el sultà Mehmet II (1432-1481) com una clara pretensió a la seua particular croada contra l'islam. Així va declarar aquest dia com la festa de la Transfiguració amb un repic de campanes que es va estendre per tota l'Europa cristiana (Preimesberger 2011: 7-8).

El conjunt retablístic s'articula en tres carrers, el central amb l'escena de la Transfiguració, que ocupa dos espais [fig. 2]. En aquesta, Crist apareix amb vestidures daurades, envoltat per un núvol i raigs i flanquejat per Moisès i Elies, en actitud orant i vestits de blanc. Els tres apòstols eleven les seues mirades al cel per a contemplar la teofania del Salvador mentre es cobreixen els ulls. En la part superior s'inclou una filactèria que envolta el cos de Déu en la qual pot llegir-se: «*Hic est filius meus dilectus in quo mihi bene complauit*» (Molina 1999: 80-81. Alcoy / Vidal 2015: 83). En la part superior se situa un Calvari amb les Maries, la Magdalena i sant Joan.

Al costat esquerre i de dalt a baix trobem l'entrega de les Taules de la Llei, l'esbarzer ardent i l'Ascensió. En la part dreta i en el mateix ordre, l'ascensió d'Elies en el carro de foc, l'extermini dels soldats del rei Ahazià d'Israel i el Judici Final. En el centre de la predel·la es troba Crist com a Baró de Dolors; a la sinistra Sant Miquel Arcàngel i Santa Bàrbara i a l'altre flanc Santa Caterina d'Alexandria i Sant Andreu. Antigament comptava amb un guardapols i un sagrari, afegit amb posterioritat, que es van perdre; en l'actualitat compta amb un emmarcament de fusta.

Es pot comprovar, d'aquesta manera, que hi ha un clar intent per reflectir la vinculació entre la Tanakh i els Evangelis en plasmar quatre esdeveniments de les vides dels profetes, tocats amb nimbus polilobulats,<sup>13</sup> i que poden vincular-se amb la teofania de Crist i amb el triomf de l'Església. És també remarcable que la presència d'escenes plenament veterotestamentàries no era una comuna en la pintura catalana baixmedieval, encara que sí que ho era l'aparició de personatges de l'Antic Testament, perennes recordatoris del seu rol com a anunciadors i prefiguracions (Molina 1991: 50-61). La inclusió d'aquests episodis centrats en Moisès i Elies, per tant, resulten paradigmàtics.

Implícitament, en totes les escenes el binomi Déu/Crist és present. Això queda clar en la Transfiguració, l'Ascensió i el Judici Final, però també en les representacions de les escenes centrades en els personatges veterotestamentaris. Moisès està parlant en totes dues imatges amb Déu, el qual apareix amb forma humana lliurant les Lleis (Ex 24, 12-18) o en l'esbarzer ardent (Ex 3, 1-6). En el cas d'Elies, encara que no es manifeste físicament, sí que ho fa per mitjà del Verb, perquè és la seua veu la que dicta les paraules que comunica el profeta contra els soldats d'Ahazià (2R 1, 1-6). De la mateixa manera, es produeix una dualitat entre l'ascensió d'Elies amb la de Crist, perquè si bé el primer puja als cels en un carro de foc, continua sent una ascensió promoguda per la divinitat (Molina 1999: 80). Així mateix, en totes elles hi ha una voluntat per remarcar la revelació divina, ja siga mitjançant l'encarnació apoteòsica del Fill, l'encarnació humana del Pare o la manifestació del Verb a través d'un núvol vermellós. Igualment, la profusió del daurat en el fons, encara que comú en la pintura catalana medieval, atorga una qualitat etèria al conjunt que l'allunya de la dimensió mortal, amb què se subratlla l'aureòla àurica que emmarca les diferents escenes.

---

13 En la pintura medieval de la Corona d'Aragó, sobretot a partir del segle XIV, va ser usual representar els patriarques, jutges i profetes de l'Antic Testament amb aureòles poligonals. Això respon a la necessitat de diferenciar els personatges veterotestamentaris dels Evangelis i els sants, els quals van poder conuiu o viure a partir del naixement de Crist. Per això, tot aquell que, per més que sant, hagués nascut anteriorment a l'encarnació de Jesús, no havia de portar un nimbus circular (García Marsilla 2012: 569).



#### 4. Els profetes Moisès i Elies

No obstant això, encara que el present retaule incideix en la manifestació de la divinitat de Crist, no es nega l'Antiga Aliança, sinó que, més aviat, es reforça la continuïtat entre l'Antic i el Nou Testament mitjançant les escenes centrades en els profetes. En la de l'esbarzer ardent és la mateixa imatge de Déu, embolicada en una màndorla de querubins daurats, la que parla amb Moisès [fig. 3]. Si bé en el relat veterotestamentari el foc és la representació apofàtica de Déu, l'imaginari cristià va recórrer, en els seus primers dies, a una catafàtica expressada a través de la inclusió de la Mà de Déu o *Dextera Domini*. Amb el temps, es va anar introduint l'Àngel de Jahvé i es va acabar amb la figuració, ja en el gòtic, del mateix Pare. D'aquesta manera, s'incideix que el Déu que va parlar amb Moisès és el mateix que el que es va encarnar en el ventre de Maria (García Marsilla / Sánchez 2015: 625-635).<sup>14</sup> En el cas del lliurament de la Llei se segueix un esquema similar, amb Déu envoltat d'una altra espècie de màndorla amb querubins daurats [fig. 4]. Ací Moisès ja no va descalç i rep les dues taules amb els deu Manaments escrits en pseudohebreu. Novament, queda clar que els esdeveniments recollits en la Tanakh formen part del passat precristià.



Fig. 3. Moisès i l'esbarzer ardent, Rafael Vergós i Pere Alemany, ca. 1498, Catedral de Tortosa @Imatge d'accés públic

<sup>14</sup> Aquest tipus iconogràfic es va fixar en els tallers catalans i va ser utilitzat en diverses representacions, com va ser el cas del retaule de la Trinitat de la Seu de Manresa en el qual es va incloure el model malgrat no recollir-se en el contracte (Molina 1999: 87-116; Alcoy / Vidal 2015: 86-87; García Marsilla / Sánchez 2015: 631).

És també interessant ressenyar els rajos que emanen de Déu en totes dues imatges, i extensible a totes les ocasions en les quals es representa a ell o a Crist revelant la seua essència divina. En l'Antic Testament la llum i els llampecs són sinònim de la presència de Jahvé, i això es fa extensible al pla artístic, especialment, a través de la màndorla. Encara que aquesta està vinculada estretament amb Jesús, perquè serveix com a metàfora visual per a expressar la seua condició divina, va acabar associant-se també al Pare. La llum és una manifestació divina i això es pot comprovar en el rostre de Moisès en les dues escenes. El profeta apareix amb les tradicionals banyes, a manera de llengües de foc o emanació de raigs de llum. D'acord amb l'episodi veterotestamentari, després de rebre les taules de la Llei i tornar amb el seu poble «en veure que el seu rostre s'havia tornat radiant, van témer acostar-se a ell» (Ex 34, 30-31). En realitat, el que significa això és que en el rostre de Moisès es reflectia la glòria de Déu. Si acudim a l'hebreu, el terme *qarân* (resplendir) és semblant a *qeren* (banya). Sant Jeroni, traductor de la Bíblia de l'hebreu al llatí, l'anomenada Vulgata, va utilitzar la paraula banya, atès que va entendre que solament Jesús, encarnació de Déu, podia resplendir amb llum pròpia. Així, de rostre radiant es va passar a banyes lluminoses. El Moisès del retaule apareix en els tres casos, com ja era tradició, amb els apèndixs de llum, atès que s'havia estandarditzat la representació literal de l'episodi de l'Antic Testament.



Fig. 4. Entrega de les Taules de la Llei, Rafael Vergós i Pere Alemany, ca. 1498, Catedral de Tortosa @Imatge d'accés públic



Però, a més, aquest passatge va ser interpretat per sant Pau com un exemple més de la supremacia de la Nova Aliança en obtenir la humanitat la capacitat de poder accedir a Déu (2 Co 3, 7-18). Quan Moisès es comunicava amb la divinitat, es descobria la cara i quan parlava amb els israelites, la cobria: «Els fills d'Israel veien que el rostre de Moisès s'havia tornat radiant; ell tornava a cobrir-se el rostre amb el vel fins que entrava per a parlar amb el Senyor» (Ex 34, 35). Així doncs, el poble israelita no sols era incapaç de veure a Déu, ni tan sols podien veure el semblant del seu mitjançar quan havia estat davant la seua presència. Per contra, l'encarnació de Jesús permetia la contemplació de la divinitat, com ben testimoniada queda en el retaule (García Marsilla / Sánchez 2015: 636-645; AA. DD. 2018: 117-118).

D'aquesta manera, la inclusió de totes dues escenes ens permet comprovar l'interès del conjunt retablic per recalcar la importància dels esdeveniments veterotestamentaris com a premonició de l'arribada de Crist. Això, a més, es reforça amb l'escena del sermó d'Elies [fig. 5].



Fig. 5. Extermini dels soldats del rei Ahazià d'Israel, Rafael Vergós i Pere Alemany, ca. 1498, Catedral de Tortosa @Imatge d'accés públic

El profeta apareix als peus d'un cingle amb un dit aixecat i amenaçant als soldats del rei Ahazià, engalanats amb vestidures orientals. Aquests, espantats per les paraules i pels llamps que emanen del cel, en al·lusió a la ira divina, cauen a terra els uns i fugen els altres. Alguns es protegeixen la

vista apartant els seus ulls dels núvols, gairebé de la mateixa manera amb què es representa a la soldadesca que custodiava el sepulcre de Jesús quan aquest es manifesta ressuscitat davant ells (Alcoy / Vidal 2015: 84). No obstant això, els seus cossos que cauen i els seus gestos violents per apartar les seues mirades del profeta i del cel són bastant significatius, recordant el que diu Sant Pau en Rom 11, 10 –que se basa en Psalm 69, 23– «Que se'ls ennuvolin els ulls perquè no vegem, i s'encorbe la seua esquena per sempre». No obstant això, no tots els rostres transmeten inquietud o por, ja que un dels israelites apareix agenollat amb el cap cot.

En 2R 1, 1-18 es conta que el rei Ahazià va quedar greument ferit per una caiguda i va enviar a uns soldats a consultar al déu filisteu Baal Zebub per a la seua recuperació. Déu, molest per l'actitud del monarca, va comunicar a Elies que impedira als missatgers poder comunicar-se amb la divinitat pagana. Fins a dues ocasions la soldadesca, formada per cinquanta integrants cadascuna, va anar a capturar a Elies i Yahvé va enviar un foc que els va fulminar. En el tercer grup que es va enviar, el capità al comandament, en actitud humil, es va agenollar i va demanar compassió i Elies, per mandat diví, va acompanyar al soldat a veure al rei. Quan va arribar, li va comunicar que per «Perquè vas enviar missatgers a consultar a Baal Zebub, déu d'Ecron –potser no hi havia Déu a Israel per a consultar la seua paraula?–, per això no has de baixar del llit al qual vas pujar, perquè moriràs». Així va ocórrer i Ahazià va morir.

El militar agenollat en actitud de submissió podria ser aquest capità que atén l'advertiment homilètic d'Elies, per la qual cosa assistiríem a una representació que condensaria tant el càstig per idolatria com el reconeixement del veritable déu. Una altra possibilitat podria ser que fos un simple soldat que escolta les paraules del profeta i comprèn l'abast d'aquestes. En tot cas, resulta innegable que la seua actitud contrasta amb la de la resta de la milícia que sí que sembla ser castigada. És l'actitud humil i la seua súplica les que commouen a Déu, ja que «Cuando un hombre se humilla por sus defectos, entonces fácilmente aplaca a los otros y sin dificultad satisface a los que lo odian. Dios defiende y libra al humilde; al humilde ama y consueta; al hombre humilde se inclina, al humilde concede gracia, y después de su abatimiento lo levanta a gran honra (Tomàs de Kempis, *Imitación de Cristo* 2, 2)».<sup>15</sup>

Interessant resulta també el semblant del segon soldat començant per l'esquerra del nivell superior i que va vestit de vermell. Aixecant el seu cap al cel des d'on cauen els rajos, el militar tanca els ulls i accepta la llum que emana del núvol vermellós, al mateix temps que escolta les paraules del profeta, que transmeten una pau que contrasta amb el gest dels seus companys que es giren o fugen. El soldat de vermell ha deixat de mirar i ha començat a veure; no mira amb els ulls sensibles, sinó que veu amb els de l'ànima. El sermó d'Elies, la postura i el posat, que s'assemblen a les imatges de predicadors arengant a la multitud, sembla haver aconseguit el seu objectiu, el reconeixement de la veritable divinitat. La insòlita escena es recolza en iconografies ja existents,

---

15 Como anoten Alcoy i Vidal, «la imatge sembla una síntesi d'un tema narrativament intricat, que requeriria diversos diàlegs d'Elies amb els enviats del rei, en grups de cinquanta» (Alcoy / Vidal 2015: 84-85).



com la citada de predicadors, els soldats de la resurrecció de Crist o fins i tot en les actituds dels apòstols en Pentecosta (Alcoy / Vidal 2015: 84-85). D'igual manera, aquest reconeixement entronca amb l'acusació de ceguera jueva i de les imatges en les quals els jueus, bé voluntàriament, bé de manera forçosa, reconeixen la supremacia del cristianisme.<sup>16</sup> Així, tant al relat com a l'escena, es contraposen els missatgers enviats pel rei, que si bé són soldats acudeixen com a emissaris, i el de Déu, Elies. El profeta és el representant de Jahvé i qui defensa els seus drets i pretensions davant la divinitat estrangera (AA. DD. 2018: 293-294).

### El comitent Pere Ferrer

Resulta evident que el retaule té un gran interès per remarcar la doble naturalesa de Crist secundant-se en l'herència de l'Antic Testament, i això es deuria al comitent, Pere Ferrer. Com havíem anotat, es tractava del rector de la parròquia d'Ascó i, si bé no va arribar a veure acabada l'obra, resulta plausible considerar que va ser l'encarregat d'idear el programa iconogràfic. Segons Molina, les possibles fonts derivarien de la *Biblia Pauperum* i del *Speculum Humanae Salvationis* per la particular elecció de les escenes. Totes dues obres, realitzades entorn del 1300, comptaven amb un gran catàleg d'exemples tipològics que servien en la formació dels clergues. El gran atractiu d'aquestes era que tant text com imatge rebien una mateixa consideració, facilitant així l'enteniment als lectors.<sup>17</sup> Les il·lustracions exposaven de manera didàctica i sintètica la relació entre els passatges de l'Antic i el Nou Testament. En la *Biblia Pauperum* aquest diàleg s'articulava a la manera d'un retaule, amb la imatge neotestamentària flanquejada per dues escenes que actuaven com a prefiguracions. S'inclouïen, així mateix, busts de profetes amb textos derivats dels Evangelis, reforçant la dependència. Com assenyala Molina, «la estructura del retablo parece reproducir, a escala monumental, las composiciones tripartitas utilizadas reiteradamente en las ilustraciones de la *Biblia Pauperum*. [...] Así, por ejemplo, la yuxtaposición entre la Ascensión de Cristo y la subida de Elies a los cielos en el carro de fuego forma parte de una de las imágenes de la *Biblia Pauperum*» (Molina 1999: 81-82).

Hi ha, d'altra banda, un altre factor a tenir en compte a l'hora d'atribuir el programa iconogràfic a Ferrer, a més de la seua formació, com ja van apuntar el citat Molina i Rodríguez Barral. Si bé l'exegesi bíblica té una alta rellevància com a eix articulador del cicle pictòric, cal tenir en compte la lectura escatològica amb la inclusió del Judici Final.

El foc que aniquila els soldats del monarca Ahazià va ser vist en alguns sermons medievals com a preludi de la derrota de l'Anticrist. De la mateixa manera, la Transfiguració és entesa com una

---

16 En paraules de Pereda, «blindness was a complex and in some ways ambivalent sign because it was intrinsically connected to the promise of redemption. The blindness of Israel is necessarily historical and temporal; it points to the present but also bears the promise of returned vision at the end of time» (Pereda 2013: 144). Sobre el tema de la ceguera es pot ampliar amb Merback (2014: 292-297) i Pereda (2017: 238-250).

17 Sobre este tema vegeu Peirats / Gregori (2023: 1-20).

prefiguració de la Parusia, i és argumentat per alguns doctors com Joan Crisòstom o Agustí d'Hipona, o per la pròpia homilètica. De fet, existia la creença que Moisès i Elies tornarien al costat de Jesús durant la segona vinguda, que provoca una espècie de Transfiguració apocalíptica (Descamps 1955: 178). Veiem doncs, d'aquesta manera, la intrincada relació entre els diferents episodis, i, per això mateix, no resulta estranya la inclusió de l'escena del Judici Final. En aquesta, a més, podem advertir un detall clau que reforça que el projecte soteriològic fou orquestrat per Ferrer. Una de les petites figures ressuscitades, tonsurada, es troba en actitud orant i al costat d'un sepulcre amb el motiu heràldic d'una ferradura, que pertany a l'escut dels Ferrer [fig. 6]. El mateix promotor sembla incloure's en l'obra, no com a salvat encara, però manifestat el desig de ser-ho. D'altra banda, aquest Judici Final prescindeix de separar els justos dels condemnats, brindant una imatge més esperançadora i d'unitat (Molina 1999: 86-87; Rodríguez Barral 2007: 70-76).



Fig. 6. Judici Final, Rafael Vergós i Pere Alemany, ca. 1498, Catedral de Tortosa @Imatge d'accés públic

A tot això caldria sumar el propi context socioreligiós peninsular. Per bé que el retaule es va realitzar, atesa la nova datació oferida per Alcoy i Vidal, al voltant del 1498, la creació del programa iconogràfic és anterior i, com s'ha vist, gairebé sens dubte, engiponada per Pere Ferrer. Des de mitjan segle XV, les relacions entre els jueus i els cristians havia empitjorat, especialment des de 1391 i els pogroms a les jueueries peninsulars (Soussen 2021). L'aparició massiva dels conversos va

acabar per agreujar la situació, ja que es van veure a cavall entre dos mons, repudiats pels jueus per ser apòstates i condemnats pels cristians per no fiar-se d'ells. Davant aquesta situació que va anar escalant en tensió al llarg de la centúria, l'Església va adoptar una postura de conciliació en la qual buscava no solament demostrar la superioritat de la fe de Crist, sinó reforçar encara més el vincle entre l'Antic i el Nou Testament. Per bé que aquestes estratègies havien estat utilitzades al llarg de tot l'Edat Mitjana, la particular situació que es va donar en la península del quatre-cents va precisar d'un major esforç.<sup>18</sup>

Pere Ferrer, com a rector de la parròquia d'Ascó degué ser conscient d'aquesta necessitat de reconciliació entre cristians vells i nous, i més quan cap a meitat de segle van començar a esquarterar-se les relacions entre els uns i els altres, apareixent els estatuts de neteja de sang (1449).<sup>19</sup> Front aquesta conjuntura, Ferrer pogué voler plasmar-ho en el programa visual del retaule. Per això, recorrent al tema de la Transfiguració, es va reforçar la dependència de l'Antic Testament a través de la inclusió de les escenes centrades en les vides de Moisès i Elies, atorgant-los un major protagonisme. El mateix Elies és representat com una mena de Crist o de sacerdot que difon l'evangeli mentre els soldats adquireixen actituds dispars de negació i acceptació. Així doncs, el retaule no solament posa de manifest el reconeixement de la doble naturalesa per part de dos grans autoritats de l'Antic Testament, sinó que, alhora, s'acompleixen les profecies veterotestamentàries, es fa palesa l'herència de la Llei mosaica i es remarca la supremacia de la fe cristiana. Per bé que els dos profetes no formen part de les cròniques neotestamentàries, sí pertanyen a una mateixa història que es troba dividida en dos parts: una abans de l'encarnació de Crist i l'altra posterior a aquesta. Tanmateix, ambdues estan interrelacionades i són dependents, sent aquest el missatge que s'havia de transmetre. Un missatge que havia d'arribar tant a cristians vells com a nous, atès que ara formaven part de la mateixa comunitat religiosa a pesar de les tensions existents entre ells. Per tant, si durant la seua vida Ferrer degué procurar la conciliació en la seua parròquia, té sentit que el retaule que anava a acompanyar el seu sepulcre deixara impresa en la memòria la llavor de la seua obra.

---

18 A la Corona d'Aragó en el camp artístic es poden trobar alguns exemples (Gregori 2022: 293-317).

19 Vegeu Amelang (2011: 113-124) Pastore (2016: 283-303) i Burk (2017: 173-183).

## Bibliografia

- AA. DD. (2018). *Sagrada Bíblia. Comentario*. Pamplona, Eunsa
- Alcoy, R. (2017) *Anticipaciones del paraíso. El donante y la migración del sentido en el arte del occidente medieval*, Vitoria-Gasteiz, Sans Soleil Ediciones (Colección Pigmalión, 7).
- Alcoy R. / Vidal, J. (2015) «El retaule de la Transfiguració de la catedral de Tortosa, obra contractada per Rafael Vergós i Pere Alemany», *Matèria*, 9, pp. 61-93.
- Amelang, J. S. (2011) *Historias paralelas: Judeoconversos y moriscos en la España moderna*, Madrid, Akal.
- Auerbach, E. (1998) *Figura*, Madrid, Trotta.
- Burk, R. L. (2017) «Purity and impurity of blood in early modern Iberia», dins Muñoz-Basels, J. (ed.), *et al., The Routledge Companion to Iberian Studies*, New York, Routledge, pp. 173-183.
- Daniélou, J. (1960) *Sacramentum futuri. Études sur les origines de la typologie biblique*, Paris: Beauchesne.
- Descamps, A. (1955) «Moïse dans les évangélices et dans le tradidion apostòliques», dins *Moïse, l'homme de l'Alliance*, Tournai, Desclée.
- D'Olwer, Ll. N. (1929) «Escriptors llatins de Catalunya. Llobet Benet, abat d'Arles (1004)», *Estudis Universitaris Catalans*, 14, pp. 70-75.
- Epstein, M. M. (2002) Another flight into Egypt: confluence, coincidence, the cross-cultural dialectics of messianism and iconographic appropriation in medieval Jewish and Christian culture, dins Frojmovic, E. (ed.) *Imagining the self, imagining the other. Visual representation and Jewish-Christian dynamics in the Middle Ages and early modern period*, Leiden / Boston: Brill (Cultures, beliefs, and traditions, v. 15), pp. 33-52.
- García Mahiques, R. (2022) «Introducción. El Antiguo Testamento: fuente en la iconografía cristiana», dins García Mahiques, R. (ed.), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. 7, Antigua alianza. I. Los Patriarcas*, Madrid, Encuentro, pp. 7-44.
- García Marsilla, J. V. (2012) «La imatge com a arma. Jueus i conversos enfront de les arts visuals cristianes a la Corona d'Aragó», *Afers: fulls de recerca i pensament*, vol. 27, 73, pp. 565-595.
- García Marsilla, J. V. / Sánchez, R. (2015) «Tipos apofáticos de Dios Padre» y «Tipos analógicos de Dios Padre», dins García Mahiques R. (ed.), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana, 1. La visualidad del «Logos»*, Madrid, Encuentro, pp. 618-693.
- Gracià, C. (1923) *Un retablo inédito de la Catedral de Tortosa*, Barcelona, Universitat de Barcelona.
- Gregori, R. (2022) «Imagen y persuasión. Respuesta artística al pogromo de València de 1391», din Romina, G. (coord.), *Lo que segrega también nos conecta*, Madrid, Editorial Dykinson S.L., pp. 293-317.
- Jardí, M. (2009) «Entorn del taller de Jaume Huguet i el pintor alemany Bernat Goffer», *Recerca*, 13, pp. 199-238.
- Mandingorra, M. L. (2022) «Imágenes de la cultura escrita en la predicación de san Vicente Ferrer», *Specula*, 4, pp. 159-190.



- Marfori Cuello, E. (2010) *La teología de la Transfiguración en los Padres Latinos*, «Cuadernos doctorales: Teología», 56, pp. 77-156.
- Marrow, J. (1979) *Passion iconography in Northern European art of the late Middle Ages and Early Renaissance. A study of the transformation of sacred metaphor into descriptive narrative*, Kortrijk, Van Ghemert Pub. Co.
- Merback, M. B. (2014) «Recognitions: Theme and Metatheme in Hans Burgkmair the Elder's *Santa Croce in Gerusalemme* of 1504», *The Art Bulletin*, vol. 96, 3, pp. 288-318.
- Molina, J. (1999) *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Murcia, Servicio de Publicaciones, Universidad de Murcia.
- Rodríguez Barral, P. (2007) *La justicia del más allá. Iconografía en la Corona de Aragón en la baja Edad Media*, València, Universitat de València.
- Schiller, G. (1971) *Iconography of Christian Art*, vol 1, Londres, Hund Humphries.
- Soussen, C. (2021) «Conversion et oubli des origines, une aporie. Le cas des juifs en péninsule Ibérique à la fin du Moyen Âge», *e-Spania* [En línea], 38.
- Pastore, S. (2016) «Doubt in Fifteenth-Century Iberia», dins García-Arenal, M. (ed.), *After Conversion: Iberia and the Emergence of Modernity*, Leiden / Boston, Brill, pp. 283-303.
- Peirats, A. / Gregori, R. (2023) «Meditation and Contemplation: Word and Image at the Service of Medieval Spirituality», *Religions*, vol. 14, 188, pp. 1-20.
- Pereda, F. (2013) «Eyes that they should not see, and ears that they should not hear», dins Deconinck, R. / Guiderdoni-Bruslé, A. / Granjon, É. (eds.), *Literal Sense and Spiritual Vision in the Fountain of Life, in Fiction sacrée. Spiritualité et esthétique durant le premier âge moderne*, Leuven, Peeters (Art & Religion, 1), pp. 113-156.
- Pereda, F. (2017) *Crimen e ilusión. El arte de la verdad en el Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons.
- Preimesberger R. (2011) *Paragons and Paragone. Van Eyck, Raphael, Michelangelo, Caravaggio, and Bernini*, Los Angeles, Getty Research Institute.
- Vicent Ferrer, san (1927) *Quaresma de Sant Vicent Ferrer, predicada a València l'any 1412. Introducció, notes i transcripció per Josep Sanchis Sivera*, Barcelona, Barcino.