

LA JUSTICIA DIVINA COMO PARADIGMA DE LA HUMANA: EL TRÍPTICO DEL JUICIO FINAL DE VRANCKE VAN DER STOCK PARA EL AYUNTAMIENTO DE VALENCIA

PAULINO RODRÍGUEZ BARRA

Georgetown University, Washington DC

RESUMEN

El articulista se hace eco de lo que supuso para los ayuntamientos desde el siglo XV, y sobre todo en la Europa nórdica, contar con pinturas que representasen el tema de "El Juicio Final" y que se pondría en relación con un progresivo proceso de institucionalización de la justicia terrena en el ámbito de las ciudades medievales, al amparo del desarrollo del derecho.

La ciudad de Valencia no sería ajena a dicha práctica, constando documentada la representación del "El Juicio Final" a través de unas pinturas murales encargadas a Marzal de Sax, en el siglo XIV, mientras que a fines de la centuria siguiente los Jurados de Valencia adquirieron un tríptico pintado sobre tabla del mismo tema para su capilla, obra del pintor flamenco Vrancke van der Stock, a cuyo estudio iconográfico procede el autor de la investigación que sigue, analizando cada una de las escenas que la componen.

ABSTRACT

The columnist is echoed of what supposed for the City Halls since the 15th century, and above all in the Nordic Europe, to count on paintings that represented "The Final Judgment" and that himself could put in relation with a progressive process of institutionalization of the earthly justice in the field of the medieval cities, under the protection of the development of the right.

The city of Valencia not serious alien to happiness practices, being evident documented the representation of "The Final Judgment" by means of some murals paintings attendants to March of Sax, in the 14th century, while that to ends of the following centuries the Juries of Valencia acquired a triptych painted on board of the same theme for its chapel, work of the flemish painter Vrancke van der Stock, to whose iconographic study the author of the investigation proceeds, analyzing each one of the scenes that compose it.

La idea del premio y el castigo en el más allá ha cristalizado visualmente en una amplia gama de manifestaciones iconográficas relativas a la justicia divina. Destaca entre ellas la imagen del Juicio Final que suele atender, en sus diversas formulaciones, a una función prioritariamente devocional ligada al mensaje admonitorio que es consustancial al tema.

El siglo XIV vio sin embargo irrumpir una nueva utilización de la imagen del Juicio Final. Me refiero a la tendencia a colgar en los ayuntamientos pinturas alusivas al mismo. Una secularización de su funcionalidad que debe ponerse en relación con el progresivo proceso de institucionalización de la justicia en el marco de las ciudades al amparo del desarrollo del derecho, impulsado, a su vez, desde las universidades.

Sería prolijo enumerar los Juicios Finales de los que tenemos noticia que colgaron en diversos ayuntamientos, sobre todo de la Europa nórdica¹. Baste el ejemplo de la ciudad de Brujas para ilustrar la persistencia de esta práctica en el tiempo. Al impulso del deterioro o de los cambios en el gusto estético, se sucedieron en el ayuntamiento de la próspera ciudad flamenca al menos dos obras dedicadas al tema. Sabemos de un pago en 1388-1389 a Jan Coene

¹ G. TROESCHER en su artículo "Weltgerichtsbilder in Rathausen und Gerichtsstatten" (*Wallraf-Richartz Jahrbuch*, II, 1939, págs. 139-214) analiza el fenómeno en una amplia perspectiva histórica abarcando desde los primeros ejemplos en el siglo XIV hasta el siglo XVII. CRAIG HARBISON también dedica al mismo una parte de su estudio *The Last Judgment in Sixteenth Century Northern Europe: A Study of the Relation Between Art and the Reformation* (Nueva York y Londres, 1976, pág. 51 y ss.).

por un Juicio Final para la sala del consejo y de otro efectuado en 1525 a Jan Prevoost por la pintura (hoy en el Groeningemuseum) que, también dedicada al Juicio, debió reemplazar a la anterior².

De que la función específica atribuida a tales pinturas era establecer un paradigma que sirviera de ejemplo³ a los delegados por la ciudad para administrar la justicia terrena da cuenta el recurso a otras temáticas no menos idóneas que el Juicio Final pero de carácter más estrictamente secular. Entre las pinturas más apreciadas de Roger van der Weyden figuraron en su día los *tableaux de justice* que el maestro pintó por encargo de los magistrados de la ciudad para la cámara dorada del ayuntamiento de Bruselas, en la que se sustanciaban las causas judiciales. Destruídos en 1695 a raíz del incendio de la *Grande Place* podemos reconstruir lo que fueron



Fig. 1.- VRANCKE VAN DER STOCK. Tabla central del tríptico del Juicio Final (Valencia, Ayuntamiento).

a través de los tapices que, inspirados en ellos, conserva el *Historisches Museum* de Berna (que por cierto decoraron en su día el tribunal de Giorgio di Saluzzo, obispo de la ciudad suiza), así como de una abundante documentación gráfica y textual⁴. La temática de los mismos remitía a la justicia de Trajano y a la de Herkenbald. Otras ciudades de los Países Bajos hicieron encargos similares. Dirk Bouts pintó para el ayuntamiento de Lovaina, además de un Juicio Final, las dos espléndidas tablas dedicadas a la justicia de Otón III, y Gerard David hizo otro tanto para el de Brujas con la historia de la justicia de Cambises. En todos los casos narraciones, históricas o legendarias, con un mismo sentido moralizante basado en la exaltación de diversos actos de justicia de carácter ejemplar (*exemplum iustitiae*)⁵.

La ciudad de Valencia no fue ajena a estas prácticas. Sabemos que en 1392 se le encargó a Marzal de Sax decorar con unas pinturas murales la *Cambra* o sala de los consejeros del Ayuntamiento de Valencia. Consta documentalmente que el Consejo valenciano dispuso que se representase el Juicio Final con la presencia del cielo y el infierno, y el ángel custodio protegiendo la ciudad⁶.

Un siglo más tarde, en 1494, los jurados de Valencia proceden a la compra de un tríptico para su

² H. VAN DER VELDEN, "Cambyses reconsidered: Gerard David's *exemplum iustitiae* for Bruges town hall", *Semiotus*, vol. 23, 1995, n° 1, pág. 44.

³ También en ocasiones de admonición contra las prácticas prevaricadoras. En un Juicio Final de 1499 conservado en su parte inferior izquierda al diablo tentando a un juez encargado de una causa en la que se oponen los intereses de un ciudadano pobre y otro rico. Un ángel señala, en el lado contrario, con una mano el tribunal y con otra el infierno (M. L. LIEVENS-DE WAEGH, "Les sujets des oeuvres" en la obra colectiva *Les primitives flammands et leur temps* (B. de PATOUL y R. Van SCHOUTE, eds.), Tournai, 1998, pág. 202).

⁴ E. DHANENS, "Relecture des sources", en E. DHANENS y J. DIJKSTRA, *Rogier de la Pasture van der Weyden*, Tournai, 1999, pág. 113 y ss.

⁵ En el caso de la justicia de Cambises se conjuga el ejemplo justiciero del rey persa con la admonición que para los jueces supone el terrible castigo a la prevaricación de Sisamnes, despellado vivo por orden del rey que ordena tapizar con las tiras de piel del desdichado juez el trono desde el que su hijo, Otanes, debe administrar justicia.

⁶ L. TRAMOYERES, "La capilla de los jurados de Valencia", *Archivo de Arte Valenciano*, año V, 1919, pág. 76.



Fig. 2.- ROGER VAN DER WEYDEN. Políptico del Juicio Final (Beaune, Hôtel-Dieu).

capilla⁷, construida a principios del siglo XV en el edificio del consistorio. Es obra de Vrancke van der Stock, pintor que se supone sucedió a Roger van der Weyden (en cuyo taller muy probablemente trabajó y con cuyo estilo presenta no pocas afinidades), como pintor oficial de la ciudad de Bruselas⁸. Sobre la tabla central se despliega un Juicio Final (fig. 1). Cristo, en lo alto, con el lirio y la espada a la altura de su cabeza, se sienta sobre el arco iris, flanqueado por la *Déesis* y ángeles trompeteros. Debajo San Miguel sostiene la balanza⁹ mientras intenta evitar, blandiendo a tal fin una lanza crucífera, los manejos de un diablo tramposo. Una única figura humana, cubierta con sudario sale de la tierra, en alusión a la resurrección de la carne. La relación con la tabla central del retablo de Roger van der Weyden en el Hôtel-Dieu de Beaune (fig. 2) es manifiesta.

El conjunto se enmarca en una arquitectura fingida levantada sobre un basamento poligonal. En cada una de sus jambas se despliegan cuatro escenas bajo doseletes de tracería gótica¹⁰. Siete de ellas aluden a las obras de misericordia¹¹. La octava (destinada a mantener la simetría entre ambas jambas) representa una escena que, como las anteriores, incide directamente sobre la caridad cristiana: una mujer procede a lavar los pies a un pobre sentado ante ella con las piernas desnudas. Cristo, desde el fondo, bendice la acción. La iconografía de la tabla se completa con dos

pequeños medallones situados en las enjutas del arco de medio punto que remata el marco arquitectónico. Representan el banquete de Herodes y la parábola de las vírgenes necias y las prudentes, tema éste último estrechamente relacionado con el del Juicio Final al cual complementa en numerosas portadas

⁷ El contrato de compra es reproducido por TRAMOYERES en su artículo "El arte flamenco en Valencia. Una tabla inédita del siglo XV", *Museum. Revista mensual de arte español antiguo y medieval*, nº 5, 1911, págs. 98-109. En él se estipula el pago al mercader Joan de l'Anell de 63 libras además de 20 sueldos por correduría. Se especifica además que su destino es efectivamente "la capella de la cambra".

⁸ Para la obra de van der Stock véase el apartado "Les petits maîtres de la fin du XVè siècle à Bruxelles", a cargo de J. DIJKSTRA en *Les primitives flamands...*, págs. 524 y ss. Para el retablo F. BENITO DOMÉNECH, "Evocaciones flamencas en los primitivos valencianos" en *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*, Valencia, 2001, págs. 51-52.

⁹ Uno de los platillos se halla lleno de joyas y pedrería, mientras que en el contrario se aprecia la presencia de papeles escritos. Probablemente éstos hacen referencia al libro de la vida del Apocalipsis. En el texto de San Juan se le cita en más de una ocasión, dando a entender que recoge los nombres de los justos: "El que venciere, ése se vestirá de vestiduras blancas, jamás borraré su nombre del libro de la vida y confesaré su nombre delante de mi Padre y delante de sus ángeles" (Ap. 3, 5). "En ella no entrará cosa impura ni quien cometa abominación y mentira, sino los que están escritos en el libro de la vida del Cordero" (Ap. 21, 27). También en Daniel 12, 1-2 se alude a la salvación de los que "están escritos en el libro". No es infrecuente que, con éste sentido, figuren papeles, pergaminos o libros en uno de los platillos de la balanza de la psicostasis.

¹⁰ También en esto Vrancke sigue una fórmula empleada por van der Weyden en los retablos de Miraflores y de San Juan (ambos en la *Gemäldegalerie* del *Staatliche Museum* de Berlín), si bien en estas pinturas el maestro recurre, contrariamente a lo que se ve en la tabla valenciana, a la grisalla a fin dar a lo representado una calidad escultórica.

¹¹ En la tabla lateral izquierda del *Tríptico de la Redención* del Museo del Prado, dedicada a su vez al Juicio Final, Vrancke había utilizado ya al recurso de representar (también bajo doseletes góticos situados en este caso en las dovelas del arco apuntado que enmarca la escena) las obras de misericordia. No es infrecuente que se conjuguen con la representación del Juicio. La idoneidad de tal encuentro iconográfico viene avalada por el evangelio de Mateo (25, 35-40) al relacionar su práctica con la salvación. Un ejemplo de esa confluencia en lo catalano-aragonés, donde se da raras veces, lo ofrece una xilografía iluminada a mano de principios del s. XVI (fig. 122). Conocida como *del Hospital* se conserva en Barcelona en el Archivo Histórico de la Ciudad. En ella, bajo un Juicio en el que se prescinde de los destinos respectivos de justos y pecadores (sólo la espada y la rama de lirio en la boca de Cristo alude a su separación), figuran las obras de misericordia en siete recuadros con escenas representativas de las mismas. Se acompañan de la presencia de San Roque y Santa Helena. Cf. R. M. SUBIRANA, "El gravat i les arts del llibre" en X. BARRAL ed., *Art de Catalunya* (vol. X). *Arts del llibre. Manuscrits, gravatas, cartells*, Barcelona, 2000, pág. 165.



Fig. 3.- VRANCKE VAN DER STOCK. *El Paraíso*.
Tabla lateral del tríptico del Juicio Final.

góticas¹². Las alas laterales, hoy desmembradas de la tabla central¹³, presentaban en su anverso sendas escenas con los bienaventurados conducidos al paraíso por un ángel y los condenados en el infierno, y en el reverso el ángel de la expulsión, espada en mano, y Adán y Eva abandonando el jardín del Edén tras la caída.

Aunque la tabla dedicada a los elegidos (fig. 3) presenta elementos comunes a otras obras flamencas más o menos coetáneas, difícilmente se puede pasar por alto sus muchos puntos de contacto, tanto en lo compositivo como en lo iconográfico, con la pintada por Dirk Bouts con ese mismo tema que conserva

¹² La coincidencia de la exégesis medieval en poner en relación la parábola con el Juicio Final es absoluta. El Esposo es Cristo que retorna en el momento del Juicio. Los elegidos son admitidos a las bodas (la salvación) mientras que los pecadores se condenan ("En verdad os digo que no os conozco", Mat., 25, 12). La espera alude al tiempo transcurrido entre la Redención y la Segunda Venida, y el hecho de que la aparición del Esposo acaezca por la noche, despertando a las vírgenes de su sueño, que debe equipararse al sueño de la muerte, hace referencia al carácter inesperado e impredecible de aquella ("Sabeis bien que el día del Señor llegará como el ladrón en la noche", 1 Tes. 5,2). Las vírgenes prudentes representarían a los elegidos y las necias a los llamados a la condenación, y el número de cinco en que se distribuyen ambos grupos los cinco sentidos a través de los cuales penetran hasta el alma la vida (la gracia) o la muerte (el pecado). Para la exégesis de la parábola remito a LUCIEN-PAUL THOMAS, *Le "Sponsus" (Mystère des Vierges sages et des Vierges folles)*, París, 1951, pp. 33-35. Véase también S. L. WAILES, *Medieval Allegories of Jesus' Parables*, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1987, p. 179.

¹³ Cuando en 1900 Tramoyeres encuentra la tabla central del tríptico en el convento de San Gregorio de Valencia, a donde probablemente debió haber sido trasladado a raíz del derribo en 1856 del antiguo Ayuntamiento, ya faltaban las tablas laterales (L. TRAMOYERES, "La pintura alemana en Valencia. El retablo del Juicio Final del convento de San Gregorio", artículo publicado en el diario *Las Provincias* del 19 de noviembre de 1900). Las tres tablas fueron expuestas conjuntamente en Bruselas en 1935 (*Cinc siècles d'art. Peinture, art ancien brusseleis et sections étrangères*, Bruselas, 1935, vol. I, págs. 15-16). De la colección valenciana de E. Arévalo pasó a una colección privada madrileña (J. LAVALLEYE, dir., *Les primitifs flamands II. Répertoire des peintures flamandes des quinzième et seizième siècles. Collections d'Espagne*, 1, Anveres, 1953, pág. 36), para ser subastadas en noviembre de 1998 en Madrid (Finarte España, subasta E 33, números 18 y 19). El Ministerio de Cultura, con fecha de 11 de abril de 2003, aceptó, como dación en pago de impuestos de la Caja de Ahorros del Mediterráneo (CAM), las tablas laterales de este tríptico, actualmente en depósito en el Museo de Bellas Artes de Valencia. La central se conserva en el Ayuntamiento de Valencia.

actualmente el Museo de Bellas Artes de Lille¹⁴ (fig. 4). Ambas coinciden, entre otras cosas, en presentar el paraíso a modo de una verde pradera con la presencia adicional de la fuente de la vida. Se acuña con ello una imagen en la que confluyen algunos de los motivos en torno a los cuales, bien separadamente, o bien, como aquí, en conjunto, se ha articulado la imaginería del más allá paradisíaco. La equiparación de éste a un *locus amoenus* tiene que ver con el *topos* clásico, pero, sobre todo, con las descripciones del mismo en la literatura cristiana como un lugar rebosante de vegetación, abundante en aguas cristalinas y flores, y amenizado por el canto de los pájaros. Así se lo describe en el siglo III en una obra atribuida tradicionalmente a san Cipriano, considerada hoy de algún clérigo de su entorno. En opinión de Delumeau se trataría de



Fig. 4. - DIRK BOUTS. *El paraíso* (Lille, Museo de Bellas Artes). Ravanals y frontispicio de la obra *Glorias de el señor*.

la primera formulación del eterno descanso de los elegidos como jardín¹⁵. Desde entonces numerosos textos lo presentan bajo ese aspecto edénico que teólogos como Pedro Damián, vulgarizadores como Honorius Augustodunensis o místicas como Elisabeth de Schönau¹⁶ comparten con los autores de las visiones del más allá¹⁷. La proyección plástica de ese imaginario edénico arranca también del primer arte cristiano¹⁸ para culminar en el siglo XV en algunos de los hitos culminantes de la figuración del paraíso en las artes plásticas. Baste pensar en la tabla central del retablo de cordero místico de los van Eyck o en la representación por Fray Angélico de los bienaventurados en la gloria en el Juicio Final del Museo del convento de San Marcos.

La presencia, en ese entorno, de la Fuente de la Vida debe ponerse en relación con el "*río de agua de vida clara como el cristal*" de Ap. 22, 1. Suele figurar en las ilustraciones al texto de San Juan en la miniatura gótica como una corriente de agua que desciende desde lo alto, partiendo de la mandorla que enmarca a Cristo, hacia la Jerusalén Celeste¹⁹. El final de la Edad Media hizo de él la Fuente de la Vida. Con

¹⁴ Formó parte en su día con otra tabla representando el infierno (también en el Museo de Lille) del tríptico del Juicio Final, que, juntamente con las tablas dedicadas a la justicia del emperador Otón, los magistrados de la ciudad de Lovaina encargaron en 1468 a Dirk Bouts para el ayuntamiento de la villa. Sobre ambos encargos véase la monografía de M. SMEYERS, *Dirk Bouts, peintre du silence*, Tournai, 1998, pág. 66 y ss.

¹⁵ J. DELUMEAU, *Que reste-t-il du paradis?*, París, 2000, pág. 114. La descripción de Pseudo-Cipriano se encuentra en "De Laude martyrii" (*Corpus ecclesiasticorum latinorum*, 3, 3, 43-44).

¹⁶ Remito a los textos de los mismos recogidos por DELUMEAU (*ibid.*).

¹⁷ Ya desde sus primeras manifestaciones la transposición de las características del jardín del Edén al más allá será uno de sus componentes fundamentales a la hora de describir el cielo, constituyéndose en un lugar común desde Valerio de El Bierzo en el siglo VII hasta las visiones clásicas del siglo XII como las de Alberico, Otwein o Tundal.

¹⁸ En el *cubiculum* de los cinco santos de la catacumba de San Calixto se representa a un grupo de orantes en un jardín: se trata de almas disfrutando de la eterna salvación (F. TRISTAN, *Les premières images chrétiennes*, París, 1996, págs. 110-111).

¹⁹ Entre los muchos ejemplos que pueden aducirse citaremos el que figura en el fol. 29v del Apocalipsis de la *British Library* Add. 35166, escrito y miniado en Inglaterra a finales del siglo XIII. El río desciende desde la mandorla en la que, en lo alto, se inscriben las imágenes de Cristo y del cordero, para precipitarse hacia el interior de un vergel cuya arboleda destaca por encima de la muralla que lo envuelve. Cf. M. L. GATTI PERER (ed.), *La dimora de Dio con gli uomini* (Ap 21, 3). *Immagini della Gerusalemme celeste dal III al XIV secolo*, Milán, 1983, n° 42.



Fig. 5.- VRANCKE VAN DER STOCK. *El infierno*.
Tabla lateral del tríptico del Juicio Final.

ese sentido figura en las visiones paradisíacas de los pintores nórdicos del siglo XV. No falta en los paraísos pintados por Jean Bellegambe (Museo de Berlín) o El Bosco (Palacio Ducal de Venecia), como tampoco en la tabla de la adoración del cordero del políptico de los van Eyck en Gante.

Cuestión también a reseñar es la presencia de los elegidos en absoluta desnudez. No es ajeno al arte de la Edad Media final el representar a los bienaventurados desnudos en el paraíso, particularmente en los casos en que éste último asume la forma de jardín edénico²⁰. En las pinturas anteriormente citadas de Bellagambe y de El Bosco se los representa de ese modo, y la riada de bienaventurados que en el Juicio Final de Stefan Lochner del *Wallraf-Richard-Museum* de Colonia avanzan alegremente hacia las puertas de la Jerusalén Celeste lo hacen en total desnudez. También los que franquean las puertas del cielo en el retablo de Beaune de van der Weyden. En la Italia *quattrocentista* el redescubrimiento del cuerpo será un factor que incida en esa tendencia. Giovanni di Paolo en sus ilustraciones a la *Divina Comedia* (*British Library*, ms. Yates Thompson 36, fol. 183r)²¹ se aparta del paraíso descrito por Dante para representarlo como una pradera tapizada de flores y poblada de almas desnudas inmersas en la verdura paradisíaca o flotando ingravidas sobre ella, mientras Signorelli lleva los cuerpos desnudos de sus bienaventurados de la capilla de San Brizio de la catedral de Orvieto a una perfección clásica que sólo será superada por Miguel Ángel.

En la tabla de Vrancke vemos como un grupo de elegidos de ambos sexos es introducido en el paraíso de la mano de un ángel. Al fondo, un segundo grupo, tutelado también por un ángel, asciende la ladera de una colina para dirigirse a una puerta monumental abierta en el lienzo de una muralla. Tras ella un camino serpenteante, igualmente transitado por

²⁰ Aunque la iconografía cristiana haya optado preferentemente por representarlos vestidos (al menos hasta el siglo XV) la cuestión de la desnudez de los justos en el paraíso cuenta con una antigua apoyatura textual que remonta a San Agustín. Su rehabilitación del cuerpo a través de la espiritualización del mismo la reencontramos en Julián de Toledo, Pedro Damiano, Honorius Augustodunensis o en el *Pèlerinage de vie humaine* de Digulleville (véase al respecto DELUMEAU, *op. cit.*, págs. 122-123).

²¹ J. POPE-HENNESSY, *Paradiso. The Illuminations to Dante's Divine Comedy by Giovanni di Paolo*, Nueva York, 1993, pág. 172.

los justos, conduce a lo alto de una montaña sobre cuya cima, ocupando la parte superior de la tabla, se apartan las nubes para abrirse a una intensa luz hacia la que se elevan sus almas. Se establece por tanto una nítida diferencia entre dos ámbitos celestiales. No es improbable que, como plantea Smeyers para la tabla del paraíso del retablo del Museo de Bellas Artes de Lille de Bouts, nos hallemos ante una imagen inspirada en los planteamientos de Dionisio el Cartujo. Según éste, las almas liberadas del purgatorio esperarían en el paraíso terrestre, cerrado a los mortales desde la caída de los primeros padres, el momento de ser conducidos al cielo por los ángeles tras el Juicio Final²².

El sentido ascensional de lo representado en esta tabla contrasta con el descendente de la que se le



Fig. 6.- DIRK BOUTS. *El infierno* (Lille, Museo de Bellas Artes).

opone (fig. 5). En ella los condenados son precipitados por los demonios a las profundidades de los abismos infernales para ser sometidos, en un entorno rocoso, al tormento del fuego o sumergidos en lo que seguramente constituyen pozos de aguas gélidas, sin que se aprecien otros tormentos específicos en función de pecados concretos²³. Una vez más su concepción global coincide con lo que vemos en la tabla de Bouts que, representando el infierno, hizo *pendant* en su día a la anterior y que conserva igualmente el Museo de Lille²⁴ (fig. 6). Ambas constituían las alas del tríptico, también dedicado al Juicio Final, que los magistrados de Lovaina encargaron al pintor en 1468 para el ayuntamiento de la ciudad²⁵ y que, con toda probabilidad, debió servir de fuente de inspiración a Vrancke.

Iniciábamos estas líneas refiriéndonos a los numerosos ejemplos de *tableaux de justice* que colgaron en su día de las paredes de los ayuntamientos nórdicos. De que los reinos hispánicos medievales conocieron igualmente tal práctica dan cuenta no sólo los ejemplos valencianos. Consta que una pintura dedicada a la justicia de Cambises colgaba en la Real Cancillería de Valladolid cuando en 1518 Carlos I, a iniciativa de su presidente Diego Ramírez de Villaescusa, obispo de Málaga, preside en ella un juicio²⁶. Entre lo conservado lo más próximo, conceptual y funcionalmente, al tríptico de Vrancke o a las pinturas de Marçal de Sax nos lo ofrece en Cataluña el retablo realizado entre 1444 y 1445 por Jaume Ferrer

²² M. SMEYERS, *Dirk Bouts*, Tournai, 1998, pág. 71.

²³ La alternancia entre el frío y el calor se encuentra entre los métodos punitivos más recurrentes en la literatura de visiones del más allá. Únicamente hacer mención de la similitud de lo representado en la tabla con el castigo de los incrédulos y heréticos en la *Visión de Tundal*, en la que éstos, también en un entorno montañoso, sufren alternativamente bien el castigo del fuego bien el de pozos de agua helada. La miniatura con que Simón Marmión lo ilustra en el ejemplar que el artista iluminó para Margarita de York (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ms. 30, fol. 14v) presenta a su vez puntos de contacto con lo que vemos en la tabla de der Stock (T. KREN y R. S. WIECK, *The Visions of Tondal from the library of Margaret of York*, Malibu, 1990, pág. 42, pl. 5).

²⁴ *Vid. supra*, nota 14.

²⁵ Encargo conjunto con las tablas dedicados a la justicia del emperador Otón, Sobre ambos véase la monografía de M. SMEYERS, *Dirk Bouts*, Tournai, 1998, pág. 66 y ss.

²⁶ J. YARZA, "Catalunya i els regnes hispans en temps de Carles I", en *L'Art a Catalunya i els regnes hispans en temps de Carles I*, Barcelona, 2000, págs. 23-24.

II por encargo de los *paers* de Lérida y destinado a la capilla de la Paería de la ciudad. Se ha visto en él un eco del que pocos años antes habían encargado a Dalmau los *concellers* de Barcelona²⁷. Efectivamente la gran tabla central con los cuatro *paers* arrodillados a ambos lados de la Virgen que, entronizada y con corona, sostiene al Niño en pie sobre una de sus rodillas, juntamente con la presencia de los arcángeles Gabriel y Miguel, no puede por menos que recordar lo que vemos en la pintura de la ciudad condal. Se flanquea en cada una de las dos calles laterales por sendas tablas también de gran tamaño, aunque ligeramente más bajas que la anterior. La de la derecha con un San Jorge matando al dragón y la de la izquierda con un San Miguel que, vestido de armadura, procede a alancear al demonio, al tiempo que sostiene una balanza con sendas figurillas desnudas en cada uno de sus platillos²⁸. Es esta última imagen la que viene a justificar la inclusión del retablo leridano en el apartado que nos ocupa. La presencia del arcángel en este contexto obedece a una doble motivación. Reitera, en su hostigamiento al maligno, su función de combatiente contra las fuerzas del mal y, en consecuencia, de protector contra éste, coincidiendo en ello con el San Jorge de la tabla opuesta. Pero

además no parece casual el recurso al mismo como calibrador, balanza en mano, de las acciones morales. Coincide en esta función judicial con los *paers* que, al tiempo que buscan la protección de la Virgen y del propio Jesucristo en ese cometido (entre ella y el Niño sostienen una filacteria en la que puede leerse la inscripción "*Beati qui faciunt iustitia*"), se amparan en el ejemplo del arcángel como protagonista del juicio que ha de decidir algo tan trascendente como el destino último de las almas.

²⁷ J. YARZA, "Retaule de la Paeria. Jaume Ferrer II i col·laboradors" en *Catalunya Medieval*, Barcelona, 1992, págs. 322-323.

²⁸ El retablo se completa con otras tres tablas de menor tamaño que lo culminan en cada una de sus calles. Sobre la dedicada a San Miguel, el arcángel Gabriel anuncia a María su maternidad. La Virgen lee, en la tabla que sobremonta a la de San Jorge, en un delicioso interior repleto de pequeños objetos cotidianos, que recuerda al ya utilizado por el pintor en el retablo de Verdú del Museo Episcopal de Vic. Entre ambas una crucifixión remata la calle central. La predela se compone de siete tablas. La central la ocupa el Cristo como Varón de Dolores. A su derecha la Resurrección, Epifanía y Natividad y a su izquierda la Ascensión, Pentecostés y Dormición de la Virgen. El protagonismo de esta última está en plena consonancia con su majestuosa presencia en la tabla central del conjunto.