

## LA IMAGEN DEL JUICIO FINAL EN LA RETABLÍSTICA GÓTICA CATALANO-ARAGONESA: SU FUNCIÓN EN EL MARCO DE EMPRESAS SOTERIOLÓGICAS DE CARÁCTER PERSONAL

Paulino Rodríguez Barral

La representación del *Juicio Final* pasa a ocupar a lo largo del siglo XIII un lugar preponderante en las portadas occidentales de las grandes catedrales góticas como proyección plástica de la *gran escatología*, preocupada fundamentalmente por la vertiente colectiva de la salvación. La *pequeña escatología*<sup>1</sup>, más atenta a la salvación individual, se abre a su vez paso con fuerza a lo largo de los dos últimos siglos de la Edad Media. Consecuencia de la instalación del purgatorio en el pensamiento cristiano y, sobre todo, de una progresiva afirmación de la individualidad<sup>2</sup>, manifiesta, en el plano escatológico, una preocupación cada vez más acentuada por el problema de la salvación abordado desde una óptica personal. Pequeña y gran escatología conviven a lo largo de la época gótica. Llegan incluso a un punto de encuentro en el que imágenes centradas en el Juicio Universal se hacen eco de la preocupación individual por la salvación al integrarse en proyectos soteriológicos de carácter personal en los que se recurre incluso a la figuración de personajes concretos entre los resucitados del *dies illa* cuando no entre los elegidos. Esa dialéctica entre lo individual y lo colectivo se instala en las concepciones sobre la retribución de las acciones humanas tanto en el plano teológico como en el de la religiosidad popular, dando pie a la diversificación de la proyección plástica de la *justicia del más allá*.

Alberto Tenenti en un artículo publicado hace ya algunos años<sup>3</sup>, se hacía eco de estas tendencias para constatar en la iconografía del Juicio Final una decantación, a lo largo del siglo XV, de lo colectivo hacia lo individual, de tal modo que su imagen, acomodada en lo general a sus parámetros habituales, tendía a particularizarse, incidiendo en la acentuación de sus elementos dramáticos con relación a los resucitados, y abordando la representación de éstos a partir de criterios de individualización. En palabras del propio Tenenti “Così da metafisica la scena del giudizio si faceba fisica”<sup>4</sup>.

Las obras que analizamos a continuación vienen a reafirmar, creo que incluso en mayor grado que las aportadas por el historiador italiano, la postura que éste expresa en el citado artículo.

### MARTÍN DE ALPARTIL Y EL RETABLO DEL CONVENTO DEL SANTO SEPULCRO DE ZARAGOZA

Un ejemplo paradigmático y, por lo demás, temprano de esa tendencia a la individualización del Juicio Universal nos lo ofrece, en la Corona de Aragón, el conjunto de disposiciones para la muerte y el más allá de fray Martín de Alpartil, canónigo del Santo Sepulcro de Calatayud, comendador de Nuévalos y Torralba y tesorero del arzobispo de Zaragoza Lope Fernández de Luna. Muerto hacia 1382 fue enterrado en la sala capitular del convento zaragozano del Santo Sepulcro, en correspondencia con su rango y su intensa labor como benefactor del mismo<sup>5</sup>. Cuando redacta su testamento en 1381 ya se hallaba en marcha la realización de un retablo que había encargado a Jaume Serra “para el capítulo del monasterio de las dueñas del dito orden del Sant Sepulcro de la Ciudad de Çaragoça”<sup>6</sup> donde debía colocarse delante de su lauda sepulcral. Allí permaneció hasta el siglo XVI<sup>7</sup> conservándose hoy, a falta de una de sus tablas, en el Museo de Zaragoza.

Del conjunto de compartimentos que lo integran interesa destacar de entrada el del *Juicio Final* (fig. 1) que, en la actual disposición de las tablas, ocupa el lugar central<sup>8</sup>. Se divide horizontalmente en dos partes separadas por una línea curva, alusiva a la bóveda celeste. Sobre ella se dispone la habitual parafernalia judicial. En el centro Cristo muestra sus llagas, flanqueado por la *Déesis*, con ambos personajes arrodillados en actitud implorante. Presenta en este caso la particularidad de la sustitución de San Juan Evangelista por el Bautista. A continuación dos ángeles portan los instrumentos de la Pasión: la cruz, la corona de espinas y los clavos el de la derecha, y su opuesto la caña con la esponja. Les siguen otros dos ángeles, uno en cada extremo, que, provistos de largas tubas orientadas hacia abajo, llaman a la resurrección. Ésta no se representa. Lo que se muestra en la parte inferior es el cumplimiento de las sentencias. Los justos se arrodillan a la derecha de Cristo. Juntan sus manos en actitud de oración y recogimiento, y elevan la mirada hacia el Juez. Desde el ámbito celestial descende hacia ellos un grupo de ángeles. Portan coronas con las que se disponen a ceñir las cabezas de los bienaventurados<sup>9</sup>. Entre éstos destaca en primer término un personaje tonsurado ataviado con atuendo clerical y con la cruz de la orden del Santo Sepulcro bien visible sobre la capa de coro con que se cubre<sup>10</sup>. Se trata del propio Martín de Alpartil que, a través de esta imagen, expresa su esperanza de poder participar de la vida eterna. En el lado contrario varios diablos se hacen cargo de los réprobos que, con gesto compungido y expre-



1. *Juicio Final. Retablo del Convento del Santo Sepulcro de Zaragoza. Jaime Serra. Museo Provincial. Zaragoza.*

sión de dolor, son empujados hacia la eterna condenación. No están desnudos, contrariamente a lo que es más habitual. Tampoco portan atributos que permitan identificar sus faltas salvo en el caso del que cierra el cortejo, que, situado en primer plano, ostenta colgada del cuello la bolsa que lo delata como avaro. Todos ellos se cubren con una común vestimenta negra, reflejo de la oscuridad de sus almas<sup>11</sup>, en contraste con las túnicas floreadas con se visten mayoritariamente los justos, expresión en su caso del gozo que los embarga<sup>12</sup>.

No figura el infierno directamente en la tabla, pero el escalonamiento descendente con que se ha representado a los condenados los pone inequívocamente en relación con su destino infernal. La enorme boca de Leviatán que en la tabla de la Anástasis se abre para dejar salir a los justos de la Antigua Ley, liberados por Cristo, se cerrará para toda la eternidad tras aquéllos a los que ese mismo Cristo ha sentenciado, implacable, a las profundidades del abismo.

La tabla inmediatamente inferior a la central viene a suplir, a través de la presencia en ella de la resurrección de Cristo, la ausencia de la resurrección



2. Juicio Final. Retablo de la Coronación de la Virgen. Guariento di Arpo. Norton Simon Museum. Pasadena.

general en el Juicio. Como señala Réau la resurrección de Cristo garantiza la de los muertos a través de la ecuación *Cristianus alter Christus*<sup>13</sup>. Presenta por lo demás una notable particularidad iconográfica. Reencontramos aquí de nuevo al promotor de la obra asistiendo, con la misma actitud y atuendo que en la tabla del Juicio, al milagro de la resurrección de Cristo. Su presencia, al tiempo que manifestación de su devoción particular al Santo Sepulcro, coincide con el mismo anhelo de salvación (expresado aquí a través de la voluntad de participar de la resurrección de los justos) que reitera casi un siglo más tarde Pere Ferrer en el *retablo de la Transfiguración* de la catedral de Tortosa, objeto de nuestra atención en páginas sucesivas.

Aunque escasos, no faltan otros paralelos iconográficos en los que se tienda a individualizar de un modo tan explícito el Juicio Final. Presenta estrecha relación con lo visto en la obra de Serra la imagen que Guariento di Arpo nos ofrece del Juicio en una de las tablas del retablo de la Coronación de la Virgen del Norton Simon Museum de Pasadena (ca. 1344) [fig. 2]. En ella vemos a los condenados precipitarse al infierno a través del río de fuego de Dan. 7, 10<sup>14</sup> mientras que el cortejo de los justos es sustituido por la imagen de un único bienaventurado: la donante presentada ante el Cristo-Juez por la propia Virgen.

Si bien la iconografía del retablo zaragozano sitúa la cuestión de la salvación en el marco de una temporalidad ubicada al final de la historia al articular su discurso soteriológico en torno al Juicio Final, no pasa por alto Alpartil en su testamento la posibilidad del purgatorio. En su preámbulo no deja de expresar el temor a las penas del mismo aunque manifiesta, con buen criterio, su preferencia por “ir a la sancta gloria de paradiso”. La incertidumbre del juicio particular y el horizonte posible del *tercer lugar* están en la base de un conjunto de disposiciones y mandas orientadas a hacer realidad lo que en principio no es sino la proyección en imágenes de su personal utopía de salvación. Es en esta perspectiva que deben ubicarse sus actuaciones al objeto de convertir su lugar de enterramiento, en el capítulo del Santo Sepulcro, en su propia capilla funeraria, dotándola en consecuencia de la escenografía más conforme al proyecto soteriológico que ello implica. Retablo y lauda sepulcral<sup>15</sup> se conjugan para ofrecer el marco adecuado a los oficios y rezos que deberán desarrollarse en ese ámbito funerario. Así lo estipula explícitamente al legar al convento del Santo Sepulcro las cantidades oportunas a fin de que cada año, a perpetuidad, se celebren seis aniversarios con misa conventual y responsos en “la dita capilla mia por mi instituida», al tiempo que funda una capellanía por su alma, las de sus padres y todos sus bienhechores “la cual perpetuamente sea celebrada en el monasterio de las duenyas del dito orden del Santo Sepulcro de la ciudad de Çaragoçaa en el altar de la Resurrección qui es o debe seyer en el dito Capitol do es mi sepultura”<sup>16</sup>.

### EL RETABLO DE BONIFACIO FERRER

Pintado pocos años más tarde que el de Alpartil, presenta evidentes puntos de contacto con éste en cuanto a inquietudes escatológicas. El nombre con que se conoce responde la identidad del promotor de la obra<sup>17</sup>. Debió encargarlo no mucho después de tomar la decisión de abandonar el siglo<sup>18</sup> para profesar en la orden cartuja. Determinación adoptada a raíz de la muerte de su mujer, sus siete hijas y dos de sus hijos víctimas de la epidemia que, conocida como “mortandat del infants”, asoló Valencia en 1394, hechos en absoluto ajenos a la iconografía del retablo. En 1396 Bonifacio Ferrer vende el señorío de Alfara, otorga testamento y funda un legado destinado a la cartuja de Porta Coeli en la que ingresa en marzo de ese mismo año. Al poco solicita licencia para erigir en la iglesia del monasterio una capilla dedicada a la Santa Cruz que se consagra el 24 de febrero de 1397<sup>19</sup>. A ella estaba destinado el retablo.

El cuerpo del mismo lo constituye un tríptico cuya tabla central desarrolla un elaborado discurso de carácter sacramental articulado en torno al sacrificio de Cristo (fig. 3). La imagen del crucificado se rodea de siete medallones (seis lo flanquean y un séptimo se sitúa a sus pies) con escenas referidas a los sacramentos. Partiendo de la llaga del costado finas líneas rojas alusivas a la sangre de



3. Retablo de Bonifacio Ferrer. Museo de Bellas Artes. Valencia.

Cristo, que mana abundantemente de la herida, se dirigen hacia cada una de ellas, estableciendo así un nexo de unión entre la Redención y los Sacramentos. Ellos son el medio a través del cual el cristiano se hace acreedor a los beneficios de la *Redención*. Constituyen por tanto un instrumento de salvación.

La tabla de la derecha se dedica al bautismo de Cristo. La pertinencia de su inserción en el programa se explica por un doble motivo. Obedece por un lado a la devoción de los cartujos por *San Juan Bautista*. En él veían, dada su condición eremítica, el modelo de contemplación y penitencia a que aspiraba la orden<sup>20</sup>. Por otro supone la institucionalización del primero de los sacramentos, aquél que, por la inmersión en el agua, acaba con el hombre viejo para dar nacimiento a un nuevo ser regenerado<sup>21</sup>. Conecta en este sentido con el carácter eucarístico de la crucifixión<sup>22</sup>. Este viene subrayado por el abundante chorro de

sangre que mana del costado de Cristo y por la presencia, rematando la cruz, del pelícano picotéandose el pecho para alimentar a sus crías con su propia sangre, imagen emblemática de la Redención<sup>23</sup>. No en vano bautismo y eucaristía ocupan, como tema de los dos primeros medallones, un lugar prevalente entre las escenas alusivas a los sacramentos<sup>24</sup>.

Todo ello resulta totalmente acorde con la intensa devoción de Bonifacio Ferrer por la Pasión de Cristo y por la eucaristía. A la primera dedica una de sus obras, escrita durante su estancia en la cartuja de Porta Coeli, el *De Passione Domini*. Posteriormente, en la de Valdecristo, ya como prior general de la orden, escribe el opúsculo *De coeremoniis in Carthusia*<sup>25</sup>. En él se manifiesta como un apasionado devoto de la eucaristía. Devoción de la que es también exponente una de las disposiciones del capítulo general de 1404. Por ella manda que las hostias para la misa sean del trigo más puro, que bajo ningún concepto sean hechas por seglares y que el religioso que se encargue de su fabricación proceda vestido con cogulla de lino y sin desviar su atención de su cometido, concentrando su pensamiento en el misterio eucarístico<sup>26</sup>.

La tabla de la izquierda tiene como protagonista a San Pablo. Representa el momento en que Saulo cae del caballo para convertirse a partir de ese momento en *apóstol de los gentiles*. Se ha querido ver en ella una posible alusión a la decisión del promotor de abandonar el mundo y entrar en religión<sup>27</sup>. La idea resulta plausible y por lo demás acorde con otros elementos iconográficos del programa igualmente dependientes de sus vicisitudes personales.

Cada una de las tablas laterales se remata con un gablete. Se representa en ellos la Anunciación secuenciada, al modo sienés, con la imagen del arcángel en el de la izquierda y la de la Virgen en el del lado opuesto. El ático culmina la tabla central con una imagen sintética del Juicio Final exenta de los aspectos más truculentos de su iconografía tradicional. Se limita a la teofanía de Cristo y a la resurrección de los muertos. El Juez, entronizado, rodeado de la mandorla y vistiendo la túnica blanca de la Transfiguración dispone sus brazos asimétricamente en un gesto que supone la única alusión a la separación de justos y pecadores. No falta la *Deesis* y ni la presencia de ángeles portando las *Arma Christi*. A sus pies siete ángeles hacen sonar las tubas<sup>28</sup>. A su sonido los muertos abandonan sus tumbas para comparecer al Juicio. Totalmente desnudos unos, otros visten sudarios o, es el caso de dos de ellos, aditamentos que los identifican como un cardenal y un obispo<sup>29</sup>.

La predela ostenta en su tabla central la imagen de Cristo como Varón de Dolores. Un tema que empieza a popularizarse por esas fechas y que, en lo sucesivo, vamos a encontrar con frecuencia en otros bancales ocupando ese mismo lugar. Aquí su idoneidad es evidente al situarse en la prolongación del eje de la cruz del calvario. Igualmente lo es la presencia, a ambos lados, de las escenas de la lapidación de San Esteban y la decapitación y presenta-

ción de la cabeza del Bautista. La primera se dispone bajo la tabla de la conversión de Saulo. Actúa como complemento de la misma al figurar en ella el futuro apóstol asistiendo al martirio del protomártir<sup>30</sup>. La misma función que cumple la segunda al situarse bajo la tabla correspondiente al bautismo de Cristo.

Las tablas de los extremos juegan un papel clave en la interpretación del retablo en su conjunto. La del extremo derecho presenta siete figuras femeninas arrodilladas, en actitud orante vistiendo túnicas blancas y ciñendo su cabeza con guirnaldas de flores igualmente blancas. Sus tamaños, ordenadamente escalonados, dan cuenta de las diversas edades de todas ellas. Al margen de este grupo, ligeramente retrasada con relación al mismo, una octava figura igualmente femenina y vestida también con túnica blanca, aunque esta vez sin guirnalda, completa el grupo. Existe un acuerdo en ver en ellas a las siete hijas de Bonifacio Ferrer y a su mujer, Jaumeta Despont, a cuyo fallecimiento en 1394 víctimas de la peste nos hemos referido ya. La tabla del extremo opuesto tiene mucho que ver con la anterior. Deben verse como complementarias. En ella figura el propio Ferrer, arrodillado, orante y vistiendo ya el hábito de cartujo<sup>31</sup>. Delante de él dos figuras adolescentes, masculinas esta vez, adoptan la misma actitud de rezo. Se han venido identificando, en correspondencia con lo representado en la anterior, con dos de los hijos del promotor. Incluso su presencia en la tabla ha sido utilizada como elemento de datación del retablo. Heriard Dubreuil sostiene, basándose en la fecha de la muerte del hijo más pequeño, de nombre Francisco, acaecida el 2 de junio de 1398, que debió ser pintado entre 1396 (fecha en que Ferrer entra en Porta Coeli) y, como máximo, la anterior<sup>32</sup>. Se basa para ello en la presunción de que los dos adolescentes de la predela se corresponderían, contrariamente a lo que ocurre con su mujer e hijas, con sus hijos vivos<sup>33</sup>. De ser así no habría nada que objetar a la fecha del deceso de su hijo como límite cronológico. Sin embargo entiendo que el carácter votivo del retablo, inspirado por el dramático golpe que la muerte asesta en 1394 a la familia Ferrer, aconseja considerar a los dos orantes de la tabla izquierda como los hijos varones arrebatados ese mismo año por la epidemia que acabó con su madre y hermanas<sup>34</sup>.

Cualquier acercamiento a la iconografía del retablo debe abordarse desde la perspectiva de los resortes que mueven a Bonifacio Ferrer a encargarse y, sin duda, diseñar personalmente el programa. Estos vienen mediatizados por su desgracia personal que es también la que determina su radical cambio de vida. La inclusión de su familia difunta en las dos tablas de la predela en actitud suplicante hay que ponerla en relación con la representación en el ático del Juicio Final. No estamos sino ante la expresión del *desideratum* de contarse entre los elegidos el día de la resurrección general (la tumba abierta que se representa parcialmente en la tabla de la izquierda delante de los hijos

actuaría a modo de *memento* anticipatorio de la resurrección representada en el ático). Esa vertiente de motivación personal se imbrica con el discurso sacramental imprimiendo al programa en su conjunto una orientación global de carácter soteriológico. Pocas veces el mensaje evangélico de Juan 6, 5 (“El que come mi carne y bebe mi sangre tiene la vida eterna y yo le resucitaré el último día”) ha encontrado una concreción visual tan idónea. Todo ello justifica el apelativo de “cabal poema teológico” con el que calificó en su día Saralegui el contenido de la obra<sup>35</sup>.

### EL RETABLO DE LA TRANSFIGURACIÓN DE LA CATEDRAL DE TORTOSA

Una voluntad similar a la manifestada por las actuaciones de Martín de Alpartil informa, casi un siglo más tarde, las que, con motivaciones igualmente fundadas en la salvación del alma, emprende Pere Ferrer, rector de la parroquia de Ascó y comensal de la catedral de Tortosa. Consta documentalmente que el cabildo de la sede tortosina le autoriza en 1441 a ocupar una capilla con sepultura en el deambulatorio de la catedral (*capella retro altare maius*)<sup>36</sup>. Los paralelismos que a partir de ahí se establecen con lo visto en el caso del canónigo aragonés son más que estrechos. Su testamento, redactado en 1463, nos da noticia de la finalización reciente de su sepultura, y establece las disposiciones oportunas orientadas al mantenimiento de misas y aniversarios a perpetuidad por el eterno descanso de su alma<sup>37</sup>. Por otra parte a él o a alguno de sus albaceas corresponde la iniciativa de encargar al taller de Jaume Huguet un retablo que, destinado a su capilla, es claro exponente de las inquietudes escatológicas del clérigo<sup>38</sup>.

El nombre de *retablo de la Transfiguración* con que se le conoce alude a la temática de su tabla central. En ella la figura de Cristo se alza sobre el monte Tabor. Nubes y brocados envuelven tanto su figura como las de Elías y Moisés que, de medio cuerpo, se disponen a lado y lado. Encima, justo sobre la cabeza de Cristo, un pequeño busto de Dios Padre con la inscripción “Hic est filius meus dilectus in quo mihi bene complacui” (Mt. 17,5) subraya con su presencia el carácter teofánico de lo que acontece. En la parte inferior Santiago, Pedro y Juan manifiestan con sus gestos el sobrecogimiento que provoca en ellos la visión que les es dado contemplar. La tabla inmediatamente superior culmina, con el habitual calvario, la calle central, ligeramente sobresalida con relación a la altura de las dos laterales. En éstas se disponen tres tablas en cada caso con escenas relativas a los protagonistas de lo acontecido en la central. La calle de la izquierda presenta, en sentido descendente, la entrega de las tablas a Moisés en el Sinaí, la escena de la zarza ardiendo y la Ascensión de Cristo. En la contraria las dos primeras tablas se dedican a Elías (con su ascensión en el carro de fuego y la derrota de los



4. *Juicio Final*. Retablo de la *Transfiguración*. Jaume Huguet. Catedral de Tortosa.

enviados de Ocozías) mientras que la tercera vuelve a tener como protagonista a Cristo, a través de la representación del *Juicio Final*<sup>39</sup> (fig. 4).

Adopta éste una tipología caracterizada por la ausencia de cualquier alusión a la separación de justos y pecadores y a su destino último. Algo más de sus dos terceras partes se ocupa en la imagen del *juicio* propiamente dicho. Cristo, inscrito en la mandorla mística y con nimbo dorado, se muestra sedente, cubierto por una blanca túnica<sup>40</sup>, orlada de una franja también dorada, dejando ver la llaga sangrante del costado. Alza las manos con las palmas extendidas y las llagas bien visibles. En torno la Virgen y San Juan Evangelista se arrodillan en su papel de intercesores, y los Apóstoles, acompañados de algún otro asesor, se disponen a auxiliar a Cristo en su actuación judicial. Dos ángeles portan los instrumentos de la Pasión (Cruz y flagelo en un caso y columna y lanza en el otro) mientras dos más, a ambos lados de los pies del Juez, soplan dos largas tubas dirigidas hacia la parte inferior de la tabla, separada de la anterior por una estrecha franja de brocados dorados y por unas formas ondulantes alusivas a las nubes. En ella se desarrolla la escena de la resurrección de los muertos.

Es aquí donde encontramos el detalle iconográficamente más revelador acerca de la inserción del retablo en el proyecto soteriológico de Pere Ferrer. La escena tiene lugar en lo que parece un valle (¿alusión al valle de Josafat?) con el mar al fondo. Pequeñas figuras desnudas, algunas de ellas en posición orante, abandonan, en unos casos, sus tumbas, sencillos agujeros practicados en la tierra y, en otros, salen de las aguas del mar, dando así cumplimiento a lo anunciado en Ap. 20, 13<sup>41</sup>. Uno de los resucitados destaca entre los demás. Tonsurado, se sitúa justo en el eje central de la tabla, alzando los brazos, implorante, hacia la figura de Cristo (fig. 4). Es el único caso en el que se puede ver al lado de la tumba la lauda sepulcral apartada a un lado. No se trata de una lápida anónima. Sobre ella se distingue una herradura, motivo heráldico característico del escudo de los Ferrer, lo que permite identificar al resucitado con el promotor del retablo<sup>42</sup>, que, más prudente que Alpartil, renuncia a ser representado en la gloria de los elegidos pero no a manifestar un mismo deseo de proyección de su individualidad en el acto colectivo del *Juicio Final*. Estrecha similitud con lo representado en la tabla tortosina presenta el fresco que hacia 1344 pinta Maso di Banco en la pared de fondo de un arcosolio que alberga, en la capilla Bardi di Vernio de la Santa Croce florentina, el sarcófago de un miembro de la familia Bardi (el patronazgo concreto de la capilla no está documentado). En una escena que remite a todas luces al *Juicio Final*<sup>43</sup> (fig. 5), Cristo se muestra en lo alto con todos los atributos del juez de la Segunda Venida. Ostenta las llagas y la asimetría de su gesto, con la palma de la mano derecha hacia arriba y la contraria hacia abajo, alude a la separación de justos y réprobos. Lo flanquean tres parejas de ángeles, dos de ellas portando las *Arma Christi* y una tercera sonando las tubas anunciadoras del Juicio. Debajo, en un paisaje montañoso de estirpe giottesca, un único resucitado que, desde el punto de vista del espectador, da la impresión de abandonar el sepulcro pétreo que cobija el arcosolio, se arrodilla dirigiendo sus manos juntas hacia Cristo en actitud suplicante. Muy similar en cuanto a concepción es la lauda sepulcral del canónigo Etienne Yver<sup>44</sup> (fig. 6) en la capilla de Santa Clotilde de la catedral de Notre Dame de París (1468). En este caso Cristo, entronizado sobre el arco iris, sostiene el libro y ostenta, a la altura de su boca, la doble espada. Yver surge de su sepulcro al son de las trompetas que soplan dos ángeles para enfrentarse al dictamen divino presentado por San Juan y por su patrón San Esteban. Se añade pues con relación al ejemplo florentino la intercesión de los santos, sin que falte la presencia del *transi* que, cubierto de gusanos, aporta una nota macabra acorde a la sensibilidad funeraria del siglo XV. Aduciremos también el *Juicio Final* de finales del siglo XIV representado en la iglesia parroquial de North Cove (Suffolk, Inglaterra). En él una única figura abandonando su sepultura se ha tendido a identificar con el donante de la obra<sup>45</sup>. De ser correcta tal interpretación estaríamos ante un paralelismo realmente estrecho con lo visto en Tortosa.



5. *Juicio Final*. Capilla Bardi di Vernio. Santa Croce. Florencia.

A pesar de que la tabla huguetiana del *Juicio* no ocupa, a diferencia de lo que ocurre en el retablo zaragozano, el lugar central, es indudablemente la que acaba de dotar al conjunto del programa del componente escatológico que constituye su esencia acabando de clarificar el sentido de la presencia de la Transfiguración como eje del mismo. Es éste un tema que, contrariamente a la práctica de la iglesia oriental en la que desde inicios del siglo VI se consideró como una de las Doce Grandes Fiestas del año litúrgico, no gozó en occidente del mismo predicamento ni en lo exegético, ni en cuanto al culto y, consiguientemente, tampoco en lo iconográfico. Una excepción la constituyen los reinos hispánicos y, entre ellos particularmente la corona catalano-aragonesa, donde la fiesta dedicada a la transfiguración se practicaba ya en los entornos del primer milenario, como demuestra el sermón pronunciado en 1004 por Llobet Benet, abad de Santa María de Arlés, *in die Transfiguracionis Domini*<sup>46</sup>. La iconografía catalano-aragonesa bajomedieval recoge el tema, supeditado por lo general a ciclos dedicados a la vida de Cristo<sup>47</sup>, para elevarlo a motivo central en el retablo de Tortosa y, anteriormente, en el realizado por Bernat Martorell, para una capilla del deambulatorio de la catedral de Barcelona, encargo del obispo Simó Salvador. La relación entre ambos motivos, Transfiguración y Juicio, se establece por vía tipológica. Algunos doctores de la Iglesia como San Juan Crisóstomo y San Agustín inter-



6. *Juicio Final*. Lauda sepulcral del canónigo Yver. Capilla de Santa Clotilde. Catedral de Notre Dame. Paris

pretaron el episodio del Tabor en clave escatológica, viendo en él la prefiguración de la Segunda Venida de Cristo<sup>48</sup>.

### EL RETABLO DEL SALVADOR DE ALBATÀRREC

No es el retablo tortosino el único en que se recurre a un programa con fuertes connotaciones escatológicas en el que el Juicio Final se relaciona con la Transfiguración de Cristo. Esa misma circunstancia se había dado ya unos cincuenta años antes en el *retablo de El Salvador* del Museo Diocesano de Lérida. Aunque ingresó en el Museo procedente de la iglesia parroquial de Albatàrrec fue pintado originalmente para una de las capillas de la *Seu Vella*<sup>49</sup>. Diversos avatares históricos que supusieron el desmembramiento y reparto de sus tablas afectaron negativamente a su conservación<sup>50</sup>. Se ha perdido la tabla central en la que figuraba la imagen del *Salvator Mundi* rodeado de una doble mandorla angélica. Otro tanto ha ocurrido con la predela (de las once tablas con que contó en su día, el Museo conserva únicamente una dedicada a San Juan Evangelista) y con buena parte de las imágenes que decoraban los montantes<sup>51</sup>.



7. Juicio Final y comunión de los santos. Retablo de El Salvador de Albatárrec. Museo Diocesano. Lérida.

La tabla central se flanquea en la calle de la izquierda por la Natividad, Bautismo de Cristo y Transfiguración y en la de la derecha por la Resurrección, Juicio Final y Comunión de los santos. En el ático la habitual crucifixión se acompaña en este caso de sendas imágenes de donantes, probablemente, a juzgar por sus hábitos, clérigos de la catedral, arrodillados en oración en cada uno de los márgenes de la escena principal.

La escena del Juicio remite, como en el retablo de la Transfiguración huguetiano, a una versión sintética del mismo (fig. 7). Se omite igualmente cualquier referencia a la separación de justos y pecadores, así como a sus respectivos destinos en el más allá (cuando menos en esta tabla). La imagen entronizada del Juez se rodea de la *Deesis*, ángeles con los instrumentos de la pasión (entre ellos una gran cruz, dispuesta a modo de respaldo del tono tras la figura de Cristo) y varios apóstoles representando, en calidad de asesores, al conjunto del colegio apostólico. Dos ángeles trompeteros despiertan a los muertos que, vestidos con sus sudarios y con las manos juntas en actitud implorante, salen de sus tumbas dispuestos a enfrentarse al veredicto inapelable del Todopoderoso. Los escasos elementos que permiten establecer alguna distinción social entre ellos actúan en el sentido de diferenciar a los laicos de los eclesiásticos. La iglesia

aparece representada en toda su jerarquía a través de un papa, un cardenal, un obispo y varios tonsurados. No hay por el contrario entre los laicos atisbo alguno de diferenciación social. La única diversidad entre ellos atiende al sexo de cada cual.

Inmediatamente debajo de esta tabla se ha representado la *comuni3n de los santos* (fig. 7). La imagen es expresi3n inequívoca del que supone el máxímo motivo de disfrute del justo: la contemplaci3n de la visi3n beatífica. Los llamados a ella se nos muestran sentados en bancos que, cual si de un teatro se tratase, se disponen semicircularmente en torno a las figuras de la Virgen y de Cristo. Este se representa en el momento en que acoge a un bienaventurado. Deposita, en amistosa actitud de acogida, una de sus manos sobre su hombro al tiempo que le señala con la otra el sitio que le corresponde entre los demás elegidos. La imagen es interesante por lo inequívocamente que expresa el que se supone máxímo motivo de disfrute del justo: la contemplaci3n de la visi3n beatífica. Es acorde con la tendencia que, a partir del siglo XIV, se opera en la imaginería de lo paradisiaco. Baschet ha señalado una progresiva decantaci3n de la recompensa del justo entendida como *inclusi3n en un lugar* hacia la primacía de la *visi3n de Dios*. Todo ello estaría en consonancia con el importante desarrollo que, sobre todo a lo largo del siglo XV, adquieren las representaciones de la corte celestial, en actitud contemplativa orientada hacia la divinidad, como imagen arquetípica de la suerte de los justos<sup>52</sup>.

La presencia en el retablo de Albatàrrec de la tabla representando la comuni3n de los santos contrasta con la clamorosa ausencia del infierno o de cualquier alusi3n, por sutil que sea, a la condenaci3n. Ni siquiera, en la tabla del Juicio, los brazos de Cristo, alzados ambos en posici3n orante, aluden a la separaci3n de justos y réprobos. Esta versi3n benévola, casi edulcorada, de la justicia divina debe ponerse en relaci3n con la presencia de los donantes en la tabla cumbre (fig. 8) demandando la clemencia divina en el momento supremo<sup>53</sup>. Obedece, como en los casos de Pere Ferrer y de Martín de Alpartil (sin llegar a la osadía de éste de representarse directamente entre los elegidos), a un mismo *desideratum*: el de compartir, tras el Juicio Final, el destino de los llamados a la contemplaci3n por los siglos de los siglos de la visi3n de la divinidad.

Probablemente el retablo fue encargado, como los anteriores, formando parte de un proyecto soteriol3gico de mayor alcance en el marco de una capilla de carácter funerario como lo eran la mayor parte de las de la Seu Vella<sup>54</sup>.

#### EL RETABLO DE SAN VICENTE DEL CONVENTO DE DOMINICOS DE CERVERA

Otra interesante muestra de interacci3n entre lo individual y lo colectivo en relaci3n con el Juicio Final nos lo ofrecen dos tablas contiguas que, pintadas entre 1470-1480 por Pere García de Benavarre, formaron parte, al



8. *Crucifixión y donantes. Retablo de El Salvador de Albatárrec. Museo Diocesano. Lérda.*

parecer, de un retablo dedicado a San Vicente Ferrer del convento de dominicos de Cervera. Procedentes de la colección Fontana, se cuentan hoy entre los fondos del MNAC (inv. 114.749)<sup>55</sup> [fig. 9].

La tabla de la derecha viene ocupada por la figura de San Vicente. Se nos muestra en pie, sosteniendo en su mano izquierda un libro abierto en el que se lee “Timete Deum et date ille honorem quia veniat hora iudicium eius”. La inscripción (tomada de Ap. 14, 7) es recurrente en la iconografía del santo que las más de las veces se acompaña de una filacteria con ella. Su mirada se dirige hacia la parte superior derecha, donde se representa al Cristo de la Segunda Venida en su función de Juez: sentado sobre el arco iris ostenta visiblemente las llagas de pies, manos y costado. Se rodea de una mandorla y a sus pies dos ángeles trompeteros se ocupan en hacer sonar las tubas para despertar a los muertos. No es la única vez en que la presencia del Cristo del Juicio acompaña a la imagen del santo. En el retablo Griffoni de la National Gallery de Londres pintado hacia 1473-1475, en fechas por tanto muy próximas a la que ahora nos ocupa, Francesco del Cossa lo representa también al lado del dominico y en localización similar pero rodeado adicionalmente de las *Arma Christi*. Otro tanto ocurre en el retablo dedicado al



9. *Retablo de San Vicente Ferrer*. Pere García de Benavarre. Procedente del Convento de dominicos de Cervera. MNAC. Barcelona.

santo pintado en 1523 por Vicente Macip y hoy conservado en el Museo Catedralicio de Segorbe<sup>56</sup> (fig. 10).

A los pies del santo y a menor tamaño, se arrodilla la pareja de donantes en actitud de oración. Las palabras “Salva nos, domine Ihs”, invocando la misericordia divina en la hora del Juicio Final, se leen en una cartela sobre sus cabezas, que se alzan buscando la mirada del Jesús niño de la tabla de la izquierda. Este, que sostiene a su vez una filacteria con la inscripción “Salvabo vos”, se halla en brazos de su madre. La figura de ésta, tocada con nimbo y corona, se rodea de llamas alusivas a los rayos solares y apoya sus pies en una luna creciente. La imagen remite a la *mulier amicta sole* de Ap. 12, identificada por la teología medieval tanto con la Virgen inmaculada como con la Iglesia. Pero tal vez sea en este caso la interpretación de San Bernardo la que justifica la tipología mariana de la tabla. El santo cisterciense también reconoce en la mujer envuelta en el sol a la Virgen pero para él el sol es la imagen de la infinita misericordia de María, clemente y compasiva, mientras que la luna que pisotea simboliza el Mal<sup>57</sup>. Imagen idónea por tanto para representar a una Virgen cuya intercesión ante su hijo está siendo demanda-



10. *Retablo de San Vicente Ferrer*. Vicente Macip. Museo Catedralicio, Segorbe.

da por los donantes con vistas a su salvación en la hora del juicio postrero. Yarza<sup>58</sup> llama la atención sobre la Virgen apocalíptica a la que Catalina de Cleves se dirige en oración en el fol. 1 del famoso libro de horas de la Morgan Library (M. 917) con las palabras “O mater dei memento mei”. La intención es la misma que en la tabla del MNAC. Incluso el niño responde también a través de una filacteria que no resulta legible. No hay sin embargo referentes escatológicos explícitos más allá de la demanda de la de Cleves de la intercesión de la Virgen. Estos son sin embargo manifiestos en una miniatura de un libro de horas hispánico del siglo XV conservado en la Biblioteca de El Escorial<sup>59</sup>. En ella una Virgen radiante, en el sentido literal del término, se destaca, flanqueada por dos ángeles, sobre un hermoso paisaje. Una gran boca de Leviatán ocupa toda la parte inferior de la pintura. No se trata del infierno. En su interior varias almas desnudas imploran, juntando sus manos, la intercesión de la Virgen. Son almas del purgatorio.

### EL RETABLO DE SAN MIGUEL DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE TERRASSA

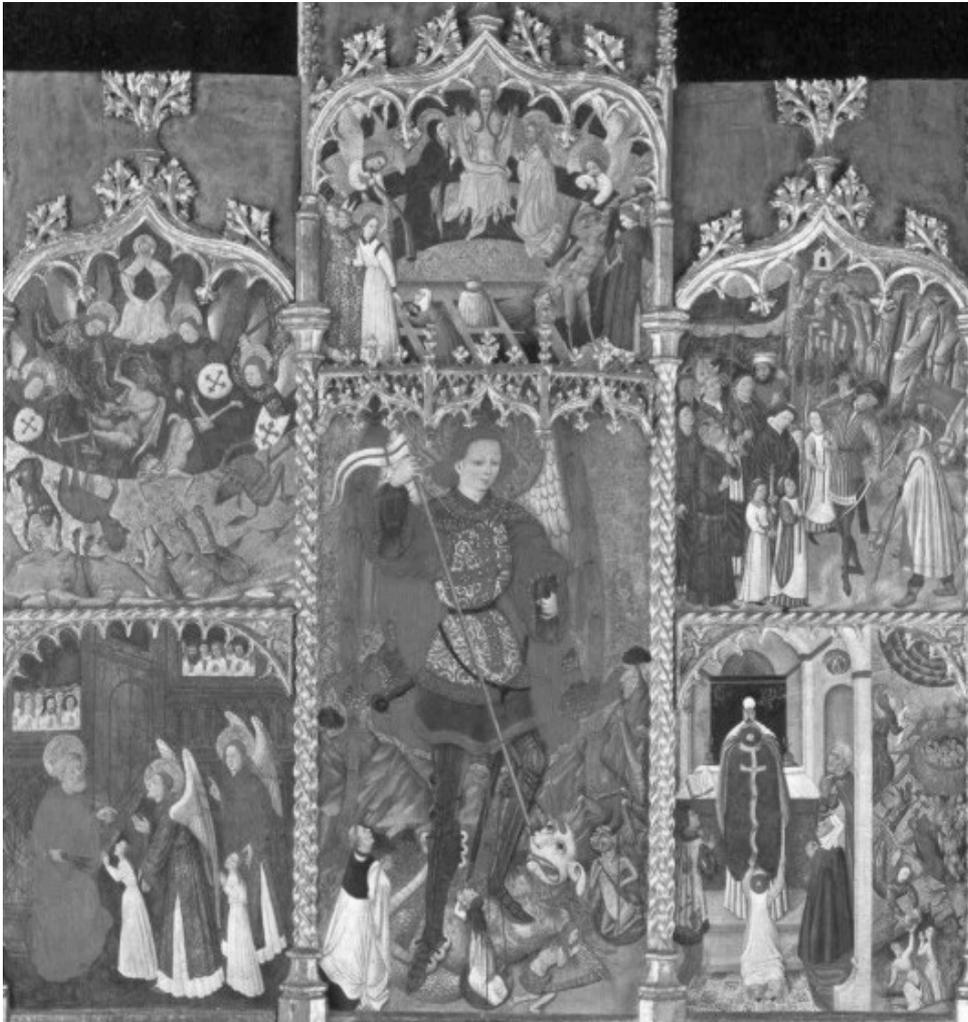
De la mano del culto a San Miguel, se introduce y desarrolla en Cataluña una nueva estructuración funcional del más allá. Una construcción teológica ligada al nacimiento del purgatorio de la que se van a derivar unas nuevas relaciones de solidaridad, en forma de sufragios, entre los vivos y los muertos, así como una particular atención al juicio individual. Estos tres elementos, purgatorio, sufragios por los difuntos y juicio particular, se conjugan en el retablo dedicado San Miguel que contrata Jaume Cirera y culmina a la muerte de éste Guillem Talarn para la iglesia de Sant Pere de Terrassa<sup>60</sup> (se conserva actualmente en la vecina de Santa María) [fig. 11]. En él el sistema dualista articulado en torno al binomio cielo/infierno como respectivo destino escatológico de justos y réprobos abre paso a un nuevo imaginario del más allá de carácter ternario en el que el purgatorio pasa a jugar un papel clave<sup>61</sup>.

Del conjunto de retablos catalanes dedicados a San Miguel, con presencia en ellos del purgatorio<sup>62</sup>, éste es el único en el que se recurre adicionalmente a la representación del Juicio Final ocupando la espiga en sustitución del habitual calvario con que la retablística gótica tiende a rematar la calle central. Se trata de un Juicio reducido a sus elementos esenciales, expresados además con gran economía de medios. Cristo Juez, la *Deesis*, ángeles trompeteros y una resurrección de los muertos a partir de la cual se introduce el motivo de la separación de justos y pecadores. Un ángel, en el extremo inferior izquierdo de la tabla, tiende una de sus manos a una mujer que sale de su tumba, al tiempo que invita con la otra a los justos a avanzar hacia un paraíso que tan sólo se intuye. Se le opone en el lado contrario un diablo que hace lo propio con los condenados: mientras que, literalmente, arranca de su sepultura a uno de ellos agarrándolo por los cabellos, empuja a los restantes hacia lo que parece una caverna dominada por el fuego. La presencia del Juicio Final viene a complementar la del juicio particular representado en la tabla central a partir de la imagen de San Miguel procediendo al pesaje de las acciones morales<sup>63</sup>. Junto a él se arrodilla el donante implorando su intercesión en el momento en que haya de afrontar su propio juicio<sup>64</sup>. A ambos lados de la tabla central se alude a los posibles destinos inmediatos al mismo. En la de su derecha, a la salvación a través de la recepción por San Pedro de las almas de los justos en la Ciudad Celeste (asoman sobre sus murallas). A su izquierda la tabla representando el purgatorio y la misa. Se escamotea la presencia del infierno, posibilidad que no parece contemplarse en este caso como inmediata al juicio particular, y a la que únicamente se alude tangencialmente en la tabla dedicada al Juicio Final en relación con la separación de justos y pecadores.

Vale la pena que nos detengamos en las novedades iconográficas que este retablo plantea en relación con los analizados anteriormente, particularmente en

las nuevas vías de salvación abiertas por la irrupción del purgatorio. Éste se configura como un lugar subterráneo de morfología cavernosa<sup>65</sup>, recurriendo a préstamos de la iconografía propia del infierno a la hora de representar los tormentos infligidos a las almas. Unas, entre las que se distingue a un obispo y un monje, son cocidas en una enorme caldera. Fuera de ella se individualiza el tormento de un rey que, rodeado de llamas y golpeado con mazos por un diablo<sup>66</sup>, es al tiempo acosado por varias serpientes que se enroscan en su cuello. Todo ello sin que falte el motivo de los ángeles ayudando a abandonar el purgatorio a aquellas almas que, ya purificadas, se hallan en condiciones de acceder al cielo. A esta imagen se yuxtapone, en la misma tabla, la de la celebración del sacrificio de la misa<sup>67</sup>. Su presencia adquiere pleno sentido bajo la perspectiva de los mecanismos de solidaridad entre los vivos y los difuntos que la introducción del purgatorio implica. Se impone en efecto una auténtica *contabilidad del más allá* por la que se establece un elaborado sistema de remisión de las penas del purgatorio en función de los sufragios aportados por la solidaridad de los vivos, a su vez futuros muertos, susceptibles por tanto de verse también abocados a la purgación de sus faltas después de la muerte<sup>68</sup>. De la importancia que este tipo de prácticas cobran a partir de la redefinición de la funcionalidad del más allá da idea la cantidad y variedad de misas que los testadores dejan ordenadas a mayor provecho de sus almas<sup>69</sup>. También la insistencia con que, en los *exempla* que los predicadores insertan en sus sermones, los múltiples aparecidos del purgatorio reclaman de sus parientes y amigos la celebración de misas como el más excelente auxilio de cara a su salvación<sup>70</sup>.

La creencia en el purgatorio se apoya en la idea de un doble juicio, el primero en el momento de la muerte y el segundo al final de los tiempos. En palabras de Le Goff “instituye en esta situación intermedia un complejo procedimiento judicial de mitigación de penas, así como de abreviación de éstas en función de diversos factores”<sup>71</sup>. Interesan especialmente aquellos que competen a los vivos, quienes a través de oraciones, limosnas y misas pueden ayudar a los que en él penan sus faltas. El retablo de Terrassa recoge la esencia de todo ello en una propuesta que cristaliza visualmente en la imbricación de la misa con la liberación de las almas, estableciendo así una relación de causa-efecto entre ambas escenas. Todo ello referido a su vez a la figuración del juicio *post mortem*, concretado en la escena del pesaje de las acciones morales, y la del Juicio Final cuya función se orienta aquí a su anuncio como punto de cierre de la Historia, en el marco de esta representación polifuncional del más allá.



11.. *Retablo de San Miguel*. Jaume Cirera y Guillen Talarn. Iglesia de Santa María. Terrassa. Barcelona.

## NOTAS

<sup>1</sup> Los términos de pequeña y gran escatología los tomamos de Gourevitch (1982 y 1996).

<sup>2</sup> Para la reafirmación de la conciencia individual en la Baja Edad Media véase Benton (1991), Bynum (1982), Gourevitch (1997).

<sup>3</sup> Tenenti (1960).

<sup>4</sup> Tenenti (1960), p. 176.

<sup>5</sup> Cortés Arrese (1999), p. 55.

<sup>6</sup> El testamento lo reproduce Rincón (1982), pp. 161-167. Véase también Lacarra (1991), pp. 182-183.

<sup>7</sup> En ese momento las monjas lo sustituyeron por otro al gusto de su tiempo, desmembrándolo y repartiendo las tablas por dependencias varias del convento, en las que estuvo hasta que pasó al Museo [Lacarra (1980), p. 38].

<sup>8</sup> El retablo se configura a partir de tres calles con tres compartimentos en cada una de ellas. En la calle central el Juicio se complementa en la tabla superior con la habitual escena del calvario y en la inferior con la resurrección de Cristo. La calle de la izquierda presenta, en sentido descendente, la Anunciación y la Natividad, faltando en este caso la tercera tabla, mientras que la de la derecha, en el mismo orden, da cuenta de la Coronación de la Virgen, la Dormición y la Anástasis. Un análisis del conjunto del retablo puede consultarse en Lacarra (1980), pp. 27-40. Desconocemos cuál haya podido ser su disposición original. Salvador Sanpere en su reconstrucción hipotética de la misma sitúa la escena de la resurrección de Cristo como tabla central. La calle de la derecha presentaría como tabla intermedia la de la Anástasis, debajo de ella la del Juicio. Desplaza la dormición de la Virgen a la calle izquierda, donde ocuparía el compartimento inferior, quedando reservada la parte inferior de la calle central a albergar un tabernáculo [Sanpere (1928), pp. 280-282]. M. C. Lacarra ha hecho notar la imposibilidad de tal ordenación habida cuenta que la superior altura de las tablas de la Resurrección y del Juicio, con relación a las restantes, obliga a situar ambas en una misma calle [Lacarra (1980), p. 28]. Seguramente la resurrección de Cristo ocupaba, tal como sugiere Sanpere, el lugar central. La sentida devoción que Alpartil profesaba al Santo Sepulcro, puesta de manifiesto en su testamento («...en reverencia al Santo Sepulcro de nuestro Senyor Jesu Cristo en que Yo he especial devoción...»), así lo aconseja. Inmediatamente debajo de ella debió estar en su día la del Juicio, configurando así con el calvario cumbre una trilogía cristológica centrada en la idea de la salvación.

<sup>9</sup> Las referencias escriturarias a las coronas como atributo de los justos son varias. San Pablo (I Cor. IX, 25): “Y quien se prepara para la lucha, de todo se abstiene, y eso para alcanzar una corona corruptible; mas nosotros para alcanzar una incorruptible”; (II Tim., IV, 8): “Ya me está preparada la corona de la justicia que me otorgará aquel día el Señor, justo Juez, y no sólo a mí, sino a todos los que aman su venida”. También en Ap. II, 10: “Sé fiel hasta la muerte y te dará la corona de la vida”.

<sup>10</sup> Cortés Arrese (1999), p. 60.

<sup>11</sup> Ese mismo recurso, vistiendo de blanco a los elegidos y con túnicas negras a los condenados, se utiliza en fecha no muy lejanas a las del retablo zaragozano en el Juicio sintético que ocupa una de

las tablas del políptico de la Morgan Library de Nueva York obra adscrita al taller de los Bassa, datado por Rosa Alcoy hacia la quinta década del siglo XIV, y relacionada con Arnau Bassa [Alcoy (1989), p. 661]. Post relaciona la imagen con la supuesta condena de los benedictinos contrapuesta a la salvación de los cistercienses [Post (1970), p. 510], opinión compartida por Meiss [(1941), pp. 64-65]. Creo oportuno traer a colación a propósito de lo que vemos en la tabla de Nueva York el *Elucidarium*. En él, al referirse a los resucitados, Honorius Augustodunensis describe los cuerpos de los justos como de vidrio traslúcido (*vitrum perlucida*) y los de los réprobos como oscuros (*tenebrosa*) [Lefèvre (1954), p. 457]. Seguramente la iconografía tanto de la tabla catalana como de la aragonesa responden a tradiciones parecidas a la que recoge el *Elucidarium*. El drama sacro de finales de la Edad Media también se hace eco de ese mismo recurso. Las acotaciones de la mallorquina *Consueta del Juí* explicitan como los condenados deberán vestir de negro [Llabrés (1902), pp. 456-457].

<sup>12</sup> Se da la circunstancia curiosa de que, salvo el propio Alpartil, el resto de los bienaventurados vienen representados por figuras femeninas. Sin duda hay que ver en ello un reflejo del hecho de que el retablo estuviese destinado al capítulo de un monasterio femenino.

<sup>13</sup> Réau (1996), p. 560.

<sup>14</sup> Recurrente en la imaginería bizantina del Juicio Final. De ella lo toma el arte italiano.

<sup>15</sup> La lauda se dispone, en el centro de la sala capitular, orientada hacia el oeste, orientación determinada por la imagen de Alpartil grabada en la superficie de la lápida en relación con la posible ubicación del retablo. Probablemente el muro oeste, en el que se abrió posteriormente un vano, debió albergarlo en su día. El simbolismo del ocaso que implica el poniente es el que hizo de las fachadas occidentales de iglesias y catedrales el lugar idóneo para la ubicación de la imagen del Juicio Final.

<sup>16</sup> Rincón (1982), pp. 164-165. Lega asimismo cantidades diversas destinadas a aquellos pobres que visiten su sepultura y a la priora y monjas del Santo Sepulcro de Calatayud para que rueguen por su alma.

<sup>17</sup> La cuestión de su autoría constituye un asunto no definitivamente resuelto. Las atribuciones han sido y son diversas pero ceñidas siempre al evidente influjo de lo italiano o, más precisamente, toscano, con elementos formales e iconográficos que recuerdan tanto a lo florentino como a lo sienés. Una visión de conjunto de la problemática de su autoría la ofrece Rodrigo Zarzosa (1985) para concluir con una atribución, en coincidencia con Mayer, a Lorenzo Mónaco. Con posterioridad al citado artículo Heriard Dubreuil que, contrariamente a lo opinado por Post, ve una preponderancia de lo florentino, se inclina por algún pintor que trabaja en la estela de Bernardo Dadi, y al que otorga el nombre de *Maestro de Bonifacio Ferrer* [Heriard Dubreuil (1987), vol. I, pp. 64 y ss.]. A juicio de Yarza el retablo haría sido encargado a Starnina y a alguno de los otros italianos que están con él [Yarza (1995), p. 109].

<sup>18</sup> Anteriormente había desarrollado una importante carrera como jurista. Se había formado al efecto en las universidades de Lérida y Perusa, habiendo desempeñado además importantes cargos políticos (fue jurado de la ciudad de Valencia). A resultas de su intervención en las cortes de Monzón de 1388 es víctima de una denuncia que será punto de inicio de un largo proceso penal que le costará la cárcel y parte de su hacienda, para ser finalmente absuelto en 1395. Para la semblanza biográfica de Bonifacio Ferrer remito a Llorens (1955) y a García Borrás (1988).

<sup>19</sup> García Borrás (1988), p. 29.

<sup>20</sup> Según la tradición fue en la noche de San Juan del 1084 cuando San Bruno y sus siete compañeros llegaron al valle de Chartreuse.

<sup>21</sup> En palabras de Tertuliano (*De Bautismo*, III-V), el agua ha sido, antes que nada, «el asiento del Espíritu Santo, que la prefería entonces a los demás elementos (...). Todas las especies de agua, por efecto de la antigua prerrogativa que las distinguió en el origen, participan, por tanto, en el misterio de nuestra santificación, una vez que se ha invocado a Dios sobre ellas. Al punto de hacerse la invocación, el Espíritu Santo desciende del cielo, se detiene sobre las aguas que santifica con su presencia, y santificadas de este modo se impregnan del poder de santificar a su vez... Las aguas que daban remedio a los males del cuerpo curan ahora el alma; deparaban antaño la salud temporal, restauran ahora la vida eterna...», [citado según Eliade (1967), p. 114]. La tabla muestra al Bautista recogiendo del Jordán el agua con que se dispone a bautizar a Cristo. Sobre éste es visible la paloma del Espíritu Santo y más arriba la figura de Dios Padre entronizado y rodeado de ángeles. Casi una ilustración literal del texto de Tertuliano.

<sup>22</sup> También Eliade (1967), p. 114; recoge una cita de Cirilo (en esta ocasión sin citar la fuente específica) que ilustra perfectamente el ligamen entre las dos tablas: “el Bautismo no es sólo purificación de los pecados y gracia de la adopción, sino también antitypos de la Pasión de Cristo”.

<sup>23</sup> El paralelismo entre Jesús en la cruz y el pelícano procede del salmo 102 (“similis factus sum pellicano”). Los teólogos glosarán esta tipología. Así Santo Tomás aplica a Jesús el calificativo de *Pius Pelicanus* al invocarlo en uno de sus himnos como el que lava con su sangre los pecados de los hombres [Réau (2000), p. 116]. El árbol sobre el que descansa el nido del pelícano en el retablo valenciano establece a su vez un paralelo con la cruz como *arbor vitae* [Rodríguez Culebras (1978), p. 15].

<sup>24</sup> Ya en el siglo II Apolinar de Hierápolis puso en relación la Eucaristía y el Bautismo con las llagas de Cristo [Sebastián (1994), p. 421].

<sup>25</sup> Llorens (1955)., pp. 26 y 28.

<sup>26</sup> Llorens (1955), p. 18.

<sup>27</sup> Rodríguez Culebras (1978), p. 14; García Borrás (1988), p. 30.

<sup>28</sup> Posiblemente una alusión, como en Juicio Final del *Beato de Gerona*, a los siete ángeles de Ap. 8, 2.

<sup>29</sup> En modo alguno se trata de una “excepción a las leyes iconográficas”, como sostiene García Borrás (1988), p. 31. Juicios como éste son habituales cuando se trata de ofrecer una imagen sintética y dulcificada del mismo.

<sup>30</sup> La tradición es recogida por Jacopo da Varazze en *La Leyenda dorada* (1994), vol. I, pp. 62-63.

<sup>31</sup> Por lo general se ha tendido a asociar el edificio rosado del fondo con la cartuja de Porta Coeli.

<sup>32</sup> Heriard Dubreuil (1987), pp. 64-65.

<sup>33</sup> Ferrer tuvo cuatro hijos varones, Pablo, Lucas, Juan y Francisco. Los dos primeros, los mayores de los cuatro, son los fallecidos por la peste de 1394. Como ha quedado dicho, el dos de junio de 1398 muere Francisco, el menor de ellos. Juan profesa como cartujo en 1413.

<sup>34</sup> Esta misma opinión sostiene García Borrás (1988), p. 30.

<sup>35</sup> Saralegui (1954), p. 28.

<sup>36</sup> Graciá (1923), p. 10.

<sup>37</sup> “...Item volo et mando fieri et celebrari duo aniversaria perpetua in sede Derthusae illa videlicet que in capitulis super missis de tabula per me dimissis fuerunt dimissa et ordinata quorum unum volo fieri et celebrari pro anima patris et matris meorum sepultorum et traslatorum in vese seu tumulo meo, retro altare maius per me constructe statim in diem crastinum post festum Transfigurationis Dni mi Jhu-xpi” [la transcripción es de Graciá (1923), pp. 10-11]. Huelga comentar la similitud con lo dispuesto por Alpartil.

<sup>38</sup> J. Molina en su estudio del retablo, atribuye la obra a un *discípulo aventajado* de Huguet. Sugiere la posibilidad, en la línea de lo aventurado ya por el propio Graciá y por Folch i Torres, de que se trate de algún miembro de la familia Vergós (estrechamente ligada al taller huguetiano) a juzgar por las analogías con obras que la crítica les viene atribuyendo. En su opinión, fundamentada en criterios estilísticos, el retablo debió ser pintado hacia 1465-1475, por lo que cree probable, habida cuenta que Ferrer otorga testamento en 1463, que hubiese sido encargado por sus albaceas o familiares en cumplimiento de las últimas voluntades del difunto. En cualquier caso la, en palabras de Molina, “excepcionalidad conceptual e iconográfica” de la obra induce a pensar en el propio Ferrer como diseñador del programa [Molina (1999), pp. 64 y ss.].

<sup>39</sup> El retablo ha perdido el guardapolvo original, sustituido hoy por uno de carpintería moderna, pero conserva la predela, formada por cinco tablas. La central muestra a Cristo como *Varón de Dolores*. Surge del sepulcro y se rodea de las *Arma Christi*. Las tablas de su derecha representan a Santa Bárbara y San Miguel, vestido éste de caballero y ocupado en alancear a un diablo del que sólo vemos la cabeza. Las de su izquierda figuran a Santa Catalina de Alejandría y a San Andrés.

<sup>40</sup> Honorius Augustodunensis afirma en el *Elucidarium* que en el momento del Juicio el Señor se mostrará a los justos con el mismo aspecto que en la Transfiguración [Lefèvre (1954), p. 181]. Por consiguiente la imagen de Cristo-Juez vestido con el manto blanco se integra en el programa no sólo por su relación con el tema central del retablo. Expresa también el deseo de Ferrer de encontrarse entre los elegidos del Último Día.

<sup>41</sup> La imagen del mar devolviendo a sus muertos la adopta la imaginería oriental del Juicio ya en algunas de sus primeras formulaciones a través de la figuración de monstruos marinos vomitando a los ahogados (por ejemplo en el tetraevangelio Gr. 74 de la Biblioteca Nacional de París en su folio 51v), que se acompañarán más tarde de la personificación del mar en la figura de una mujer con el cuerno de la abundancia. La iconografía occidental del Juicio adopta tardíamente el motivo (exceptuando obras que, realizadas en occidente, dejan traslucir algunas evidentes influencias de lo bizantino, como los mosaicos de Torcello o el *Hortus Deliciarum*) y de modo más sencillo mostrando una superficie acuática de la que salen los resucitados como en el retablo tortosino. Así se puede apreciar también en el salterio anglo-catalán de la Biblioteca Nacional de París (ms. lat. 8846, fol. 147) o en los retablos de almas levantinos, en los que pocas veces falta.

<sup>42</sup> El escudo de los Ferrer, una herradura sobre campo de oro, se reitera por dos veces (justamente encima de las calles laterales) en el guardapolvo original. La identificación de Ferrer con el promotor del retablo, corresponde a Graciá (1923), p. 11.

<sup>43</sup> Long (1995), pp. 77-88. Véase también Baschet (1995), p. 185.

<sup>44</sup> Trintignac y Coloni (1984), pp. 120-121.

<sup>45</sup> Marshall (2003).

<sup>46</sup> La referencia al sermón en cuestión la tomamos de Molina (1999), p. 70. Aporta adicionalmente otros testimonios de la pervivencia del culto a la transfiguración en el entorno hispánico.

<sup>47</sup> Así ocurre en el retablo de la iglesia de San Salvador de Ejea de los Caballeros (Zaragoza), en el pintado por Martín de Soria para la iglesia parroquial de Pallaruelo de Monegros (Huesca) [destruido en 1936], o en el ámbito de lo escultórico, en el esculpido a principios del XVI por Gil Morlanes el Viejo para el castillo-abadía de Montearagón, hoy en el Museo Episcopal y Capitular de Huesca.

<sup>48</sup> Molina (1999), p. 85 y n. 55, aporta testimonios diversos en ese sentido. Recuerda además el papel que la literatura apocalíptica bajomedieval otorga a Elías y Moisés en los acontecimientos del final de los tiempos.

<sup>49</sup> El retablo habría sido trasladado a Albatàrrec en 1749, tras la clausura de la catedral y su transformación en cuartel [Lladonosa i Pujol (1983), pp. 123-125]. A partir de él se ha otorgado a su autor el apelativo de *maestro de Albatàrrec*, al que parte de la crítica actual identifica con Jaume Ferrer I [Gudiol y Alcolea (1986), nº 330; Puig Sanchis (1998)]. Alcoy opta, por el contrario, por disociar ambas personalidades [(1998), pp. 257 y ss.], relacionando al *maestro de Albatàrrec* con el pintor Pere Teixidor, ampliamente documentado en Lérida con anterioridad a 1430 (el retablo del Salvador se fecha hacia 1410-1420).

<sup>50</sup> Una relación detallada de las vicisitudes por las que pasó la obra pueden consultarse en Puig Sanchis (1998), pp. 216 y ss.

<sup>51</sup> Gudiol y Alcolea han procedido a la reconstrucción ideal del retablo a partir de las fotografías antiguas conservadas en el Archivo Mas de Barcelona [(1986), il. 582]. Coinciden con ella Company y Puig, y es la que, a falta de la tabla central y del banco, adopta actualmente en su exposición en el Museo Diocesano de Lérida.

<sup>52</sup> Baschet (1998), pp. 73-93. No faltan otros retablos en el ámbito catalano-aragonés en los que se subraya la idea del disfrute de la visión beatífica en combinación con la de inclusión en un espacio de beatitud. Interesante resulta a este respecto la fórmula utilizada por Llorenç Saragossà en un retablo pintado hacia 1380-1390 del que se conservan únicamente tres tablas en la iglesia de San Bartolomé de Villahermosa del Río (Castellón). De ellas la central (en su disposición actual) representa a Cristo entronizado como juez. Cubre con el manto rojo un cuerpo ulcerado por los azotes, y muestra, conforme a lo habitual, las cinco llagas. Lo flanquean la Virgen y San Juan Evangelista y se rodea de las *Arma Christi*, nunca tan profusamente representadas en ninguna otra imagen del Juicio en lo catalano-aragonés. El *Venite* y el *Ite* del evangelio de Mateo figuran en sendas inscripciones en valenciano (“*Veniu [...] a vosta gloria celestial*”, “*Anau [...] al foch infernal*”) a derecha e izquierda de los pies de Cristo. Las otras dos tablas aluden a la resurrección de los muertos (implicando, a través de la disputa

entre diablos y ángeles por los cuerpos de los resucitados, la inminente separación de justos y pecadores) y al destino paradisíaco de los bienaventurados, que son recibidos por San Pedro a las puertas del cielo. Al estado de bienaventuranza como *inclusión en la Ciudad Celeste* se alude a partir de la muralla que recorre la parte inferior de la tabla y de la puerta almenada visible a espaldas del apóstol. Pero el gozo de hallarse tras la muralla celeste se complementa con el *disfrute de la visión de Dios*. Se incide en esa idea a través de las múltiples ventanas que horadan tanto el arco como las jambas que enmarcan la imagen central (de nuevo una disposición semicircular como en el retablo de Albatàrrec). Atalayas privilegiadas para contemplar a la divinidad, a ellas asoman las cabezas de los justos que suman su mirada a la de la corte celestial. Sus miembros, entre los que se distingue a San Francisco y Santo Domingo, se disponen bajo la imagen del Cristo entronizado que culmina, en lo alto, la tabla, dirigiendo a su vez hacia Él sus miradas. En algunos retablos de almas valencianos de finales del XV y principios del XVI se sintetiza la idea del disfrute de la visión beatífica con la idea de inclusión (en este caso en la Ciudad Celeste) expresada a través de la ubicación de los justos en las almenas de sus murallas, de espaldas al espectador y contemplando desde esa posición privilegiada la imagen de Cristo.

<sup>53</sup> La presencia de donantes flanqueando la imagen del Juicio Final se multiplica a lo largo del siglo XV en consonancia con esta marcada tendencia a su individualización. Tanto en este caso como en el del retablo de San Vicente del convento dominico de Cervera, que analizamos a continuación, aunque los donantes no se ubican en yuxtaposición a la imagen del Juicio es manifiesta la intencionalidad de reclamar la intercesión del santo, en un caso, y la benevolencia de Cristo en el otro. La misma que se aprecia en el retablo de Jaume Cirera y Guillem Talarn de la iglesia de Sant Pere de Terrassa (con cuyo análisis cerramos estas páginas). Los ejemplos que se pueden aducir fuera de lo catalano-aragonés son numerosos. Uno de los más antiguos figura en el ms. M. 700 de la Morgan Library de Nueva York (Horas Du Bois, ca. 1325-1330). Se representa en el fol. 3v a la Virgen y el niño y tres miembros de la familia Du Bois arrodillados en actitud de plegaria. El folio opuesto contiene un Juicio Final con la resurrección de los muertos [Wieck (1998), p. 14]. Imágenes similares pueden verse en las Horas de Dunois (1437-1440) del maestro de Bedford (Londres, British Library, H.Y. T. 3, fol. 32v) en el que su santo patrón presenta a Jean de Dunois [Sterling (1990), p. 106, il. 91]. La pintura mural ofrece a su vez algún ejemplo, como el del donante de las pinturas de Bastia Mondovi [Baschet (1993), pp. 653-654].

<sup>54</sup> Puig (1998), p. 214.

<sup>55</sup> Yarza (1991), pp. 166-168.

<sup>56</sup> Su tabla central la ocupa la figura de San Vicente rodeado de la filacteria con el sempiterno “Timete Deum...”. Lleva, como en la del MNAC, un libro en la mano, en este caso con una inscripción, tomada del Eclesiastés relativa al destino de justos y pecadores en el más allá (“IBVNT MALI IN SVPLICIVM ETERNVM IVSTI AVTEM IN VITAM ETERNAM MEMOREA ERGO NIVISSIMA TVA ET IN ETERNVM NON PECCABBIS”). Cristo, igualmente encima del santo y a la derecha, se muestra sobre las nubes y enseña las llagas. A sus pies la inscripción “HIC EST FILIVS MEVS DILECTVS”. Los cajeados de las pilastras clásicas que la enmarcan presentan, la de la derecha, las imágenes de San Lorenzo y San Roque y la de la izquierda las de San Cristóbal y San Roque. En la predela la escena central representando el Santo Entierro se flanquea por otras dos a través de las cuales se exaltan las

cualidades taumatúrgicas del dominico en relación con la peste. En la de la izquierda el santo, de paso por un monasterio azotado por la enfermedad, realiza la curación milagrosa de todos los monjes enfermos. La del lado contrario nos lo muestra en su lecho de muerte. Una inscripción nos informa de cómo el día de su óbito “vingueren molts ferits de peste y tots guariren acostanse a la tomba on iava”. Está claro que la intención prioritaria del retablo es votiva. Se trata de recabar la protección vicentina contra la epidemia. La presencia de San Sebastián y San Roque, particularmente venerados en la Baja Edad Media por su eficacia contra la plaga, viene a abundar en ello. La presencia del Juez, que en la tabla de Francesco del Cosa no pasa de ser un atributo más del santo, constituye en la de Segorbe, juntamente con la inscripción del libro, una invitación a la reflexión acerca de la necesidad de estar en todo momento preparado ante la imprevisibilidad de la muerte. El mensaje se completa con una doble referencia a la buena muerte (la de Cristo y la del propio santo). La presencia de San Cristóbal encaja en la lógica del programa por su condición de protector contra la muerte súbita. Según la creencia popular bastaba con mirar la imagen del santo para estar protegido todo el día contra esa eventualidad.

<sup>57</sup> Réau (1996), p. 732.

<sup>58</sup> Yarza (1991), p. 168.

<sup>59</sup> Domínguez Bordona (1933), vol. II, nº 1564, il. 482.

<sup>60</sup> El retablo está documentado por un recibo que Talam firma el 13 de febrero de 1451 [Gudiol y Alcolea (1986), p. 138, nº 417].

<sup>61</sup> La caracterización del purgatorio como un tiempo y un lugar a ellos destinado a aquéllos que no siendo merecedores de la condenación eterna, tampoco se hallan en disposición de acceder directamente al paraíso, aunque toma cuerpo, en el plano teológico, entre 1170 y 1180 de la mano de los teólogos de la escuela de París y de los cistercienses de las abadías del este de Francia [Le Goff (1981)], no adquiere una proyección visual hasta mediados del siglo XIII [Bratu (1992), pp. 54-65].

<sup>62</sup> Para un análisis pormenorizado de los mismos remito a Rodríguez Barral (2004 a).

<sup>63</sup> En la balanza a las buenas acciones representadas por una figura femenina que, vestida con túnica blanca, dirige hacia el arcángel su gesto implorante, se oponen las malas en la figura de un diablo que ocupa el platillo contrario. La imagen se combina con el alanceamiento del diablo.

<sup>64</sup> Idéntica aspiración a la intercesión de San Miguel en el momento del juicio particular se desprende de lo representado en una tabla de la colección Muntadas de Badalona atribuida por Post al maestro de Sant Quirce [Post (1970), VII, I, pp. 264-265]. En ella el donante, arrodillado ante la escena del pesaje, pronuncia una oración visible en la filacteria que, partiendo de sus manos juntas en actitud de rezo, se eleva hacia el arcángel reclamando sus preces “para sí mismo y para todos”. El San Miguel de Tous, de Bartolomé Bermejo (Londres, National Gallery), responde a una misma intencionalidad, aunque esta vez sin la presencia de la balanza. Antonio Juan, señor de Tous, se arrodilla igualmente a los pies del arcángel. Como en la tabla anterior su demanda de intercesión es explícita. Los elementos iconográficos que definen esa intencionalidad vienen determinados por la coraza que cubre el pecho del arcángel y por el libro que el donante sostiene en sus manos. En el primero se reflejan las altas torres de una ciudad. No puede tratarse sino de la Jerusalén Celeste. Hacia ella parece dirigir, desde abajo, su mirada el donante. Ese es el destino al que, con el concurso del arcángel psicopompo, aspira a acceder tras su muerte. Por lo que respecta al libro, son visibles en él dos

páginas conteniendo fragmentos de los salmos, concretamente del 50 (“Miserere mei...”) y del 130 (“De profundis...”). Ambos suelen estar presentes en los libros de horas, bien formando parte de los siete salmos penitenciales o bien del oficio de difuntos, dependiendo de su estructura. A través del *Miserere*, salmo de penitencia por excelencia, se expresa un sentimiento de sincera contrición, el mismo que se reitera en el *De profundis*, a la vez que se hace en ambos un llamado a la benignidad y a la misericordia divinas. Nada más apropiado con vistas a las vicisitudes judiciales del alma de Antonio Juan en el más allá y a su esperanza de hacerse acreedor a un lugar propio en la Ciudad Celeste. La tabla formó parte de un retablo encargado a Bermejo por Antonio Juan según se desprende de un recibo por el primer pago de la obra datado en Valencia en 1468 ([Young (1975), p. 137]; [Berg-Sobré (1997), p. 247-248].

<sup>65</sup> Una de las imágenes pioneras del purgatorio en la península Ibérica, el representado en el Juicio Final de la capilla de San Martín de la Catedral Vieja de Salamanca, éste adquiere también una calidad cavernosa. Igualmente el retablo de los Puixmarín de la catedral de Murcia nos ofrece otro interesante ejemplo de purgatorio-caverna. Algún ejemplo adicional nos lo facilita la pintura mural del sudoeste de Francia. En la iglesia abacial de Issoire unas cuantas almas se muestran agrupadas en el interior de una caverna. En el valle de Arán la iglesia de Santa María de Arties nos muestra un purgatorio en el que las almas son sometidas al tormento de la caldera (un letrero sobre ella lo identifica como *porgatori*) en el interior de una amplia caverna. Se trata en éste último caso de unas pinturas muy tardías (1589) pero que responden a un espíritu plenamente medievalizante, [Fournié (1997), pp. 81-82]. También algunos retablos de almas valencianos de principios del XVI, particularmente los del maestro de Cabanyes, integran el motivo de la cueva dentro del sistema penal de sus purgatorios, combinado con la doble purificación por el agua y el fuego. [Rodríguez Barral (2004 b), pp. 620-624].

<sup>66</sup> En la *Visión de Tundal* su protagonista visita, entre otros apartados del purgatorio, la fragua de Vulcano, destinada a los lujuriosos. En ella las almas son golpeadas con grandes martillos y fundidas conjuntamente. Miquel y Planas (1914), pp. 52-53.

<sup>67</sup> Esta combinación de misa de difuntos y purgatorio es un recurso iconográfico que se remonta a alguna de las primeras imágenes del mismo. Los ejemplos más antiguos se dan en un gradual del Archivo Comunal de Gubbio (ms. C, vol. X, fol. 104v) y en el breviario de Felipe el Hermoso (París, BN, ms. lat. 1023, fol. 474). Acuñan una fórmula que va a perdurar hasta el final de la Edad Media como demuestran los retablos de almas levantinos que la prolongan prácticamente hasta finales del siglo XVI.

<sup>68</sup> El término *contabilidad del más allá* aplicado al sistema de remisión de penas por efecto de los sufragios lo tomamos Chiffolleau (1980 a).

<sup>69</sup> De *uso obsesivo de la misa de difuntos* ha calificado Jacques Chiffolleau esta práctica cada vez más extendida (1980b). Incluso para aquellos que morían intestados la Iglesia estableció la obligación de celebrar misas por sus almas, costeadas con la quinta parte de sus bienes o cuota *pro anima* [Bejarano Rubio (1990), p. 58].

<sup>70</sup> Varios *exempla* en ese sentido nos ofrece el ms. 89 de la Biblioteca Universitaria de Barcelona, editado por Aguiló i Fuster (1881) y, más recientemente, por Ysern Lagarda (1994). Se trata de la

versión catalana del *Alphabetum narrationum*, compuesto entre 1297 y 1308 por el dominico Arnoldo de Lieja. Gran difusión alcanzó también el *De Spiritu Guidonis*. Circuló en una versión larga y otra corta. De ambas se conservan ejemplares catalanes. La versión corta, en latín, se incluye en el manuscrito del siglo XIV *Ripoll 167* (fols. 78v-81) del Archivo de la Corona de Aragón, uno de los más antiguos que se conservan de la misma [ed. a cargo de Polo de Beaulieu (1994)]. La larga se incluye en el ms. 17 (fols. 105-122v) de la Biblioteca Universitaria de Barcelona [ed. de Miquel y Planas (1914)]. Se trata en esencia de la recensión del diálogo que Jean de Gobi, prior del convento dominico de la ciudad provenzal de Alès mantiene con el alma de Gui de Corvo, un aparecido del purgatorio fallecido pocos días antes en esa misma ciudad. Éste insiste en lo benéficos que resultan para las almas del purgatorio los sufragios de los vivos incidiendo particularmente en la misa y en los Siete Salmos Penitenciales. Refiere incluso una especie de *aritmética de la remisión* por la que la misericordia divina afectaría de modo distinto a las almas purgantes “car a algunes ne lexa e perdona la quarta part de la pena deguda corresponente a la sua culpa, e a altres la terça part, segons que seran stades pidosas e misericordiosas en aquest mos. E axi mateix, segons que mes o menys, per lurs parents e amichs, en aquest mon son fetas pregarias, o aixi mateix per los sants del cel” [Miquel y Planas (1914), p. 203]. El propio Gui se manifiesta deudor de los sufragios de un pariente suyo por los que sería “delliurat de la pena de porgatori quatre anys pus tost que no deuia esser, del terme constituït per los meus pecats” [Miquel y Planas (1914), p. 193]. Otros muchos ejemplos de aparecidos en demanda de sufragios en general y misas en particular los recogen Schmitt (1994) y Lecouteux (1999).

<sup>71</sup> Le Goff (1981), p. 14.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguiló y Fuster (1881)  
 AGUILÓ I FUSTER, M.: *Recull de eximplis e miracles, gestes e faules*. 2 vols., Barcelona, 1881.
- Alcoy (1989)  
 ALCOY, R.: *Introducció i derivacions de l'italianisme a la pintura gòtica catalana: 1325-1350*. Universidad de Barcelona, tesis doctoral microfichada 487, 1989.
- Alcoy (1998)  
 - "La pintura Gòtica", en *Art de Catalunya. Ars Cataloniae. Pintura Antiga i medieval*. Barcelona, X. Barral, 1998.
- Baschet (1993)  
 BASCHET, J.: *Les Justices de l'Au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie [XIIe-Xve siècle]*. Roma, 1993.
- Baschet (1998)  
 - "Vision béatifique et représentations du paradis (XIe-XVe siècle)", *Micrologus*, 6, 1998, pp.73-93.
- Bejarano Rubio (1980)  
 BEJARANO RUBIO, A.: *El hombre y la muerte. Los testamentos murcianos medievales*. Cartagena, 1990.
- Benton (1991)  
 BENTON, J. F.: "Consciousness of self and perception of individualism", en *Culture, Power and Personality in Medieval France*. Londres, 1991, pp. 327-356.
- Berg-Sobre (1977)  
 BERG-SOBRE, J.: *Bartolomé de Cárdenas "El Bermejo", pintor errante en la Corona de Aragón*. San Francisco-Londres-Bethesda, 1997.
- Bratv (1992)  
 Bratv, A.: *Images d'un nouveau lieu de l'au-delà: le purgatoire. Emergence et developement (vers 1350-vers 1500)*. Tesis doctoral microfichada, París, EHESS, 1992.
- Bynum (1982)  
 BYNUM, C. W.: "Did the Twelfth Century discover the individual?", en *Jesus as a Mother*. Berkeley, 1982, pp. 82-109.
- Cortés Arrese (1999)  
 CORTÉS ARRESE, M.: *El espacio de la muerte y las órdenes militares*. Cuenca, 1999.
- Chiffolleau (1980a)  
 CHIFFOLEAU, J.: *La comptabilité de l'au-délà, les hommes, la mort et la religion en Comtat Venaissin à la fin du Moyen Age*. Roma, 1980.
- Chiffolleau (1980b)  
 - "Sur l'usage obsessionnel de la messe pour les morts à la fin du Moyen Age", en *Faire croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XIIe au XVe siècle*. Roma 1981, pp. 235-256.
- Domínguez Bordona (1933)  
 DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: *Manuscriptos con Pinturas*. 2 vols., Madrid, 1933.

Eliade (1967)

ELIADE, M.: *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, 1967.

Fournié (1997)

FOURNIÉ, M.: *Le Ciel peut-il attendre? Le culte du Purgatoire dans le Midi de la France (1320 environ-1520 environ)*. París, 1997.

García Borrás (1988)

GARCÍA BORRÁS, X.: "En torno al retablo de Bonifacio Ferrer", *Archivo de Arte Valenciano*, LXIX, 1988, pp. 27-31.

Gourevitch (1982)

GOUREVITCH, A.: "Au Moyen Age: conscience individuelle et image de l'au-delà". *Annales ESC*, vol. 37/1, 1982, pp. 255-275.

Gourevitch (1996)

- "La *Divine Comédie* avant Dante", en *La culture populaire au Moyen Âge. Simples et docti*, París, 1996, pp. 193-266.

Gourevitch (1997)

- *Los orígenes del individualismo europeo*. Barcelona, 1997.

Graciá (1923)

GRACIÁ, C.: *Un retablo inédito de la Catedral de Tortosa*. Barcelona, 1923.

Gudiol y Alcolea (1986)

GUDIOL, J. y ALCOLEA, S.: *Pintura gótica catalana*. Barcelona, 1986.

Heriard Dubreuil (1987)

HERIARD DUBREUIL, M.: *Valencia y el gótico internacional*. 2 vols., Valencia, 1987.

Jacopo da Varazze (1994)

JACOPO DA VARAZZE, *La Leyenda dorada*. 2 vols., Madrid, 1994.

Lacarra (1980)

LACARRA, M. C.: *Primitivos aragoneses en el Museo Provincial de Zaragoza*. Zaragoza, 1980.

Lacarra (1991)

- "Testamento de Fray Martín de Alpartil", en *El Espejo de Nuestra Historia. La Diócesis de Zaragoza a través de los siglos*. Zaragoza, 1991, pp. 182-183.

Lecouteaux (1999)

LECOUTEUX, C.: *Fantasma y aparecidos en la Edad Media*. Palma de Mallorca, 1999.

Lefèvre (1954)

LEFÈVRE, Y.: *L'Elucidarium et les lucidaires*. París, 1954.

Le Goff (1981)

LE GOFF, J.: *El nacimiento del purgatorio*. Madrid, 1981.

Long (1995)

LONG, J. C.: "Salvation Through Meditation: The Tomb Frescoes in the Holy Confessors Chapel al Santa Croce in Florence". *Gesta*, vol. XXXIV/1, 1995, pp. 77-88.

Llabrés (1902)

LLABRÉS, G.: "Consueta del Juy". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, VI, 1902, pp. 456-466.

Lladonosa i Pujol (1983)

LLADONOSA I PUJOL, J.: "Segrià,

Garrigues, Noguera, Baix Cinca”, en *Gran Geografia Comarcal de Catalunya*, vol. X, Barcelona, 1983.

Llorens (1955)

LLORENS, P. L.: *Fray Bonifacio Ferrer como religioso y como literato*. Castellón de la Plana, 1955.

Marshall (2003)

MARSHALL, A.: *Medieval wall painting in the english parish church. A developing catalogue* ([www.paintedchurch.org/index.htm](http://www.paintedchurch.org/index.htm)), 2003.

Meiss (1941)

MEISS, M.: “Italian style in Catalonian and a fourteenth century Catalan workshop”. *The Journal of the Walters Art Gallery*, nº 4, 1941, pp. 45-87.

Miquel y Planas (1914)

MIQUEL Y PLANAS, R.: *Llegendes de l'alta vida*. Barcelona, 1914.

Molina (1999)

MOLINA, J.: *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*. Murcia, 1999.

Polo de Beaulieu (1994)

Polo de Beaulieu, M-A.(ed.): *Dialogue avec un fantome*. París, 1994.

Post (1970)

POST, Ch. R.: *A history of Spanish Painting*. vols. IV y VII (I). Cambridge, Mss. (reimpr. Nueva York, 1970).

Puig (1998)

PUIG SANCHIS, J.: “Los Ferrer, una familia

de pintores leridanos vinculados con la Seu Vella de Lleida”. en X. Company, X. y Puig, I. eds., *La pintura Gòtica dels Ferrer i altres aspectes (in)coneguts al voltant de la Seu Vella de Lleida, s. XIII-XVIII*, Lérida, 1998.

Réau (1996)

RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano*. T.I, vol. 2, Barcelona, 1996.

Réau (2000)

- *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*. Barcelona, 2000.

Rincón (1982)

RINCÓN GARCÍA, W.: *La orden del Santo Sepulcro*. Zaragoza, 1982.

Rodríguez Barral (2004 a)

RODRÍGUEZ BARRAL, P.: “Purgatorio y culto a los santos en la plástica catalana bajomedieval”, *Locus Amoenus*, 7, 2004, pp. 35-51.

Rodríguez Barral (2004 b)

- “Los retablos de almas levantinos: hacia una redefinición visual de la geografía del más allá”. *Boletín de la Sociedad Castellana de Cultura*, LXXIX, 2004, pp. 603-648.

Rodrigo Zarzosa (1985)

RODRIGO ZARZOSA, C.: “En torno al retablo de Fray Bonifacio Ferrer”. *Archivo de Arte Valenciano*, LXVI, 1985, pp. 30-33.

Rodríguez Culebras (1978)

RODRÍGUEZ CULEBRAS, R.: “El retablo de Fray Bonifacio Ferrer, pieza clave en la iconografía sacramentaria del arte va-

lenciano". *Archivo de Arte Valenciano*, XLIX, 1978, pp. 12-17.

Sanpere (1926)

SANPERE, S.: *Els Trecentistes*. Vol. II, Barcelona, 1928.

Saralegui (1954)

SARALEGUI, L.: *El Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos: Tablas de las Salas 1ª y 2ª de Primitivos Valencianos*. Valencia, 1954.

Schmitt (1994)

SCHMITT, J.C.: *Les Revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*. París, 1994.

Sebastián (1994)

SEBASTIÁN, S.: *Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, iconografía, liturgia*. Madrid, 1994.

Sterling (1990)

STERLING, Ch.: *La peinture médiévale à Paris*. Vol. II, París, 1990.

Tenenti (1960)

TENENTI, A.: "L'attesa del giudizio individuale nell'iconografia del Quattrocento", en *L'attesa de l'età nuova nella spiritualità della fine del Medioevo*. Todi, III Convegno del Centro di Studi sulla spiritualità medievale, 1960, pp. 173-193.

Trintignac y Colloni (1984)

TRINTIGNAC, A. y COLONI, M. J.: *Découvrir Notre Dame de Paris*. París, 1984.

Wieck (1998)

WIECK, R. S.: *Painted Prayers. The Book of Hours in Medieval and Renaissance Art*. Nueva York, 1998.

Yarza (1991)

YARZA, J.: "Pere García de Benavarre. Verge i Nen, sant Vicenç Ferrer i donants" en *La Seu Vella de Lleida. La catedral, els promotors, els artistes. S. XIII-S. XV* (catálogo de la exposición), Barcelona, 1991, pp. 166-168.

Yarza (1995)

- "La pintura española medieval: el mundo gótico", en *La pintura española*. vol. I, Madrid, (PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. ed.), 1995, pp. 71-184.

Young (1975)

YOUNG, E.: *Bartolome Bermejo. The Great Hispano-Flemish Master*. Londres, 1975.

Ysern Lagarda (1994)

YSERN LAGARDA, J. A.: *Arnoldus Leodiensis. Recull d'exemples i miracles ordenats per alfabet: edició I estudi*. tesis doctoral microfichada, Valencia, 1994.